BIANCO E NERO

ANNO IV · N. 6 · GIUGNO 1940-XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO · Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Sceneggiature

Dopo le sceneggiature di alcuni fra i più importanti film sonori e di episodi di scenari di film muti italiani, ecco la sceneggiatura di un famoso film silenzioso: *Variété*, desunta da Renato May dal montaggio definitivo. *Variété* è una delle più tipiche opere di un periodo in cui il cinematografo aveva raggiunto i suoi più intrinseci mezzi espressivi. Il lettore potrà agevolmente confrontare questa sceneggiatura — che è, in sostanza, il film scritto — con quella, per es., di *A me la libertà* di René Clair (v. « Bianco e Nero », III, 10, pag. 8) e notare come il numero dei quadri sia notevolmente superiore in *Variété* rispetto ad *A me la libertà;* film sonoro-parlato questo, film muto quello, più analitico, dunque, più ricco di particolari; alla parola era necessario sostituire un linguaggio di sole immagini che determinava, tra l'altro, un ritmo diverso. Eccone i dati caratteristici:

VARIÉTÉ: Paese d'origine: Germania; data: 1925; Produzione: U.F.A.; Produttore: Erich Pommer; Regista: E. A. Dupont; Soggetto dal romanzo di Félix Holländer: « Der Eid des Stephan Huller »; Sceneggiatura di Leo Birinski; Operatore: Karl Freund; Scenografo: Otto Werndorff; Interpreti: Emil Jannings, Lya de Putti, Warwick Ward, Kurt Gerron.

E. A. Dupont proviene dalla critica e dal mondo culturale. Si è rivelato con il film *Baruch* (1924). Ha realizzato quindi: *Variété* (1925), *Amami e il mondo sarà mio* (*Love Me and World Is Mine*, 1927, in America), *Piccadilly* (1928, in Gran Bretagna), *Moulin Rouge* (1928, in Gran Bretagna), *Due mondi* (1930, in Germania), *Atlantic* (1930, in Gran Bretagna), *Fortunale sulla scogliera* (1931, in Gran Bretagna), *Salto mortale* (1931, in Gran Bretagna), *Il corridore di Maratona* (1933, in Germania). Nel 1933 è ritornato in America, dove ha realizzato alcuni film, tra cui *The Four Wise Girls* per la Universal e *On Such a Night* per la Paramount.

Variété

IL SOGGETTO

Boss, proprietario di baraccone, al « Luna Park » di Amburgo, vive con una donna da cui ha avuto un figlio. Una sera un marinaio gli affida una ragazza (Berta Maria) che una compagnia di zingari ha abbandonato allo scalo. La ragazza sa ballare, e diviene un numero di attrazione nel baraccone di Boss.

Questi si innamora della zingara, di cui si sente tremendamente geloso, e preso da nostalgia per la vita errante degli acrobati, chiude il baraccone e fugge con Berta Maria. Al « Wintergarten » di Berlino devono debuttare i due Artinelli, acrobati famosi, ma uno di questi, nella serata di addio, nel locale in cui essi precedentemente lavoravano, è caduto dal trapezio e l'acrobata rimasto dovrebbe rinunciare alla sua scrittura. Il procuratore di Artinelli (Klerck) scopre al « Luna Park » Boss che si esibisce al trapezio, con Berta Maria; e propone ad Artinelli la formazione di un trio. Artinelli dapprima rifiuta di associarsi ad un acrobata, ma poi vede la donna giovane e carina, ed il patto è concluso. I tre debuttano con molto successo al « Wintergarten ». Nel banchetto che gli artisti organizzano la sera stessa, per festeggiare l'avvenimento, una mano gira l'interruttore della luce ed Artinelli ne approfitta per baciare Berta Maria. Tutte le mattine, mentre la donna dorme ancora, Boss si reca al caffè a giuocare a carte. Artinelli ne approfitta per circuire Berta Maria ed attirarla nella sua camera. Il tradimento è consumato. Boss, ignaro, affida Berta Maria ad Artinelli che dovrà condurla ad una festa notturna. La coppia rincasa all'alba. Boss sospetta qualcosa, ma il contegno semplice ed ingenuo di Berta Maria, lo calma. Ma un frequentatore del caffè, avversario di Boss al giuoco delle carte, ha sorpreso, alla festa, Artinelli e Berta Maria abbracciati. Egli disegna sul piano di un tavolino la caricatura dei due, e più vicino quella di Boss a braccia conserte e con un paio di corna sul capo. Boss vede queste caricature. In un impeto di furore spezza il tavolo, poi raggiunge il caricaturista e lo costringe a dirgli ciò che ha visto. Egli è annientato dalla rivelazione del tradimento; medita la vendetta, immagina per un momento ciò che succederebbe se, sul trapezio, le sue mani non fossero pronte ad afferrare Artinelli durante il pericoloso esercizio. E la sera i tre acrobati salgono nuovamente sui loro trapezi. Si ha un attimo di sospensione paurosa, ma Boss, che suda freddo, compie regolarmente il suo lavoro. Il tradimento verrà

punito dopo. Boss annuncia infatti che, quella stessa sera, dovrà rincasare tardi. Ma quando Artinelli ubriaco rientra nella propria camera, dopo aver passato la sera con la donna, vi trova Boss che l'attende. I due non si spiegano: si comprendono. Boss estrae dalla tasca due coltelli ed invita l'altro a difendersi. Artinelli cerca di evitare la lotta, ma Boss non gli dà scampo. I due finalmente rotolano a terra. Boss che ha colpito, si rialza e va nella sua camera. La donna vede il suo viso stravolto; immagina, più che egli non le parli, la tragedia; urla. Boss si allontana: va a costituirsi. Dopo qualche anno di reclusorio, Boss invecchiato e finito, per intercessione della sua antica amante viene liberato. Le porte del carcere si schiudono. Forse ricomincerà per l'ex forzato, una nuova vita.

LA SCENEGGIATURA

(P. P. P.: *Primissimo piano* — P. P.: *Primo piano* — P. M.: *Piano medio* — M. F.: *Mezza figura* — P. A.: *Piano americano* — F. I.: *Figura intera* — C. M.: *Campo medio* — C. L.: *Campo lungo* — C. T.: *Campo totale*)

1. (*Did.*). *Al « Luna Park » di Amburgo.*

2. (*C. T.*). Esterno. È notte. La grande ruota dei divertimenti.

3. (*C. M.*). La folla vista da un sedile attraverso le impalcature della ruota in movimento.

4. (*F. I.*). Il fronte di un organetto barocco.

5. (*C. M.*). Tra la folla al centro del « Luna Park ».

6. (*C. M.*) La folla attornia tre pagliacci, uno dei quali su altissimi trampoli.

7. (*C. M.*). Attraverso le impalcature di un'altalena si vede la folla. (*La macchina da presa oscilla su una gondola dell'altalena stessa*).

8. (*P. M.*). Boss di spalle, dall'ingresso del suo baraccone invita la gente ad entrare. Di fronte è un altro baraccone.

9. (*F. I.*). Sul fronte di quest'altro baraccone, un imbonitore vestito con un abito da sera troppo stretto, e fuori moda, esibisce i suoi atleti.

10. (*C. M. Controcampo*). Boss agita il battaglio di una campana, ed esibisce sul palco antistante al suo baraccone, una fila di ballerine sparute.

11. (*P. P. P. Ingr. del preced.*). Boss gesticolante.

12. (*Did.*). *Boss, proprietario di baraccone (Emil Jannings).*

13. (*P. P. P. come* 11). Boss gesticola.

14. (*P. M. dal basso. Ingr. del q.* 9). L'imbonitore magnifica la forza di uno dei suoi atleti.

15. (*P. M. Ang. corr.*). Tra la folla alcuni tipi osservano ammirati.

16. (*P. P. Ingr. del q.* 14). L'imbonitore. Sulla sinistra il braccio piegato dell'atleta che muove i muscoli.

17. (*P. P.*) Una campana. (*Panor. verso destra a inq. in P. P.*). Boss agita il battaglio.

18. (*P. M. Ingr. del q.* 10). La fila delle ballerine discinte.

19. (*C. M. come q.* 10). Il baraccone di Boss.

20. (*P. M.*). Tra la folla. Tipi che osservano. Uno a sinistra con la camicia aperta sul petto villoso, (*l'attore Kurt Gerron*) mangia e fuma.

21. (*F. I.*). Le ballerine di Boss vanno in fila indiana verso l'interno del baraccone, spogliandosi.

22. (*P. M. come q.* 8). Boss invita la gente ad entrare.

23. (*P. M. c. c. dal basso come q.* 14). L'imbonitore continua ad esaltare la forza degli atleti.

24. (*P. M. come q.* 22). Boss volgendosi viene avanti, scavalca una sedia, e comincia a raccogliere il denaro dai clienti che entrano. Il primo è il tipo scamiciato del q. 20.

25. (*P. M. c. c.*). Boss raccoglie i soldi.

26. (*C. T.*). L'interno del baraccone visto dal palcoscenico. Gli spettatori si accomodano ai loro posti. Nelle prime file ancora il tipo del q. 20.

27. (*C. M. c. c.*). Il telone è abbassato.

28. (*C. M. Rid. del preced.*). Mentre si svolge lo spettacolo.

29. (*Did.*). *Allo scalo di Amburgo attraccava quella sera, il piroscafo « Berta Maria ».*

30. (*C. M.*). Esterno. La murata del piroscafo. Una passerella. Due uomini scendono con una donna avvolta in una coperta.
(*Dissolvenza incrociata*).

31. (*P. M. Ingr. del preced. sul movimento*). Sono due marinai. Parlano. La donna sembra assente.

32. (*Did.*). *La condurrò all'amico Boss: lui e la compagna ne potranno fare un numero.*

33. (*P. M.*). Nell'interno del carrozzone di Boss. Questi e la sua compagna stanno cenando.

34. (*P. M. Ingr. del preced.*). Boss interrompe di mangiare e si volge verso destra, sentendo rumore.

35. (*Part. inq. soggettiva*). Un rubinetto gocciola.

36. (*P. M. come* 34). Boss riprende a mangiare.

37. (*Part. inq. soggettiva come* 35). Il rubinetto gocciola.

38. (*P. M. come q.* 34). Boss si ferma nuovamente in ascolto.

39. (*Part. inq. soggettiva come* 35). Ancora il rubinetto.

40. (*P. M. come q.* 38). Boss si alza.

41. (*P. M. come q.* 33, *raccordo sul movimento di Boss*). Boss si alza ed esce da destra, seguito con lo sguardo dalla sua compagna.

42. (*P. M.*). Un angolo del carrozzone. Boss entra da sinistra, chiude il rubinetto, ne raccoglie col dito le ultime goccie ed esce nuovamente da sinistra.

43. (*P. M. come q.* 40). Boss entra da destra torna a sedere e riprende a mangiare.

44. (*P. M.*). In un angolo del carrozzone, c'è una culla formata da una cesta appesa al soffitto da quattro funicelle.

45. (*Part. inq. contigua alla preced.*). A terra si raccolgono in una pozza le goccie che cadono dalla culla.

46. (*P. M. come q.* 40). Boss sentendo ancora rumore si volge.

47. (*Part. inq. soggettiva*). Il rubinetto ora non gocciola più.

48. (*P. M. come q.* 46). Boss si volge perplesso verso la sua compagna.

49. (*P. M. corrisp.*). La donna osserva Boss.

50. (*P. M. come q.* 48). Boss riprende a mangiare.

51. (*Part. come q.* 45). La pozza in cui continuano a cadere le goccie dalla culla.

52. (*P. M. come* 50). Boss si ferma ancora; guarda in avanti.

53. (*Part. inq. soggettiva come q.* 51). La pozza, le goccie dalla culla.

54. (*P. M. come q.* 52). Boss sorride compiaciuto e si alza.

55. (*P. M. racc. sul movimento come nel q.* 41). Boss esce dalla sinistra.

56. (*P. M.*). La culla col bimbo. Boss sorridente, entra da destra, rivolta il bimbo, e poggia vicino a sè il materassetto della culla.

57. (*F. I.*). Esterno del carrozzone. Uno dei due marinai del q. 30 comincia a salire verso sinistra gli scalini del carrozzone di Boss; si ferma un attimo passandosi la mano sui baffi incolti. La donna presentata nel q. 30 lo guarda, è ravvolta ancora nella sua coperta.

58. (*P. M. come nel q.* 56). L'interno del carrozzone. Boss piega in due e posa vicino a sè un panno bagnato che toglie dalla culla.

59. (*P. M.*). Dalla porta entra da destra il marinaio del q. 57; si toglie il berretto salutando.

60. (*P. M. come q.* 58). Boss, continuando a mettere a posto i panni della culla, risponde al saluto verso sinistra.

61. (*P. M. inq. soggettiva, come q.* 59). Il marinaio.

62. (*P. M. come q.* 60). Boss continua il suo lavoro, ridendo bonariamente; accomoda un panno sotto il bimbo alzando questi per i piedi, stretti in una mano.

63. (*P. M. come q.* 61). Il marinaio fa verso destra cenno d'entrare.

64. (*P. M. Ingr. del preced.*). Dal basso viene la donna ravvolta nella coperta.

65. (*P. M. come q.* 49). La compagna di Boss guarda con attenzione.

66. (*P. M. come q.* 64). Il marinaio chiude la porta alle spalle della donna.

67. (*P. M. come q.* 62). Boss prende il bimbo in braccio; rimette nella culla il materassetto, ed esce da sinistra. La culla dondola.

68. (*P. M.*). Entra da destra Boss col bimbo in braccio; parla ridendo gioviale.

69. (*P. M. come q.* 63). Il marinaio lo guarda fisso poi parla, lisciandosi la barba ispida.

70. (*Did.*). *Avevamo a bordo una compagnia di zingari. All'ultimo scalo sono sbarcati tutti, abbandonando questa ragazza.*
(*La zingara: Lya de Putti*).

71. (*P. M.*). La zingara ha gli occhi volti verso terra.

72. (*P. M.*). Boss culla il bimbo, osservando la donna (*f. c.*).

73. (*P. M. inq. soggettiva, come q.* 71). La zingara gli sorride umile, ed abbassa gli occhi nuovamente.

74. (*P. M. come q.* 72). Boss la scruta.

75. (*P. M.*). Il marinaio.

76. (*Did.*). *Cosa farne ora? La vuoi tu per il tuo baraccone?*

77. (*P. P. inq. soggettiva*). Boss ride accennando di si.

78. (*P. M.*). Il marinaio dice ammirato:

79. (*Did.*). *Balla molto bene, sai?*

80. (*P. M. come q.* 73). La zingara volge gli occhi dal marinaio a Boss.

81. (*P. M. come q.* 65). La compagna di Boss osserva, con istintiva gelosia porta le mani alla testa accomodandosi i capelli.

82. (*P. M. come q.* 72). Boss col bimbo in braccio parla verso la compagna, accennando giovialmente alla zingara.

83. (*C. T.*). La compagna di Boss s'alza e va verso il gruppo che si vede in fondo, sulla porta.

84. (*P. M.*). Sulla sinistra il marinaio e la zingara. La compagna di Boss guarda la zingara con disprezzo evidente; la zingara si stringe al marinaio; la donna le tira con malgarbo un lembo della coperta: la zingara è quasi nuda.

85. (*Did.*). *Di questo genere ne abbiamo fin troppe.*

86. (*P. M. Ingr. del q.* 84). La zingara abbassa gli occhi a terra poi segue con lo sguardo l'altra che esce da destra.

87. (*P. M. inq. soggettiva*). Entrando da sinistra la compagna di Boss torna presso la tavola.

88. (*P. P. Ingr. del q.* 82). Boss guarda perplesso verso la propria donna poi volge lo sguardo alla zingara.

89. (*P. P. inq. soggettiva*). La zingara avvolta nella sua coperta fissa Boss intensamente.

90. (*P. P. come q.* 88). Boss guarda ancora verso la sua compagna.

91. (*P. M. inq. soggettiva, come q.* 87). La donna sta sparecchiando.

92. (*P. M. come q.* 74). Boss col bimbo in braccio dice verso la compagna:

93. (*Did.*). *Resterà.*

94. (*P. P.*). La zingara guarda con femminile superiorità.

95. (*P. M. come q.* 91). La donna getta un piatto a terra per la stizza.

96. (*P. P. come q.* 90). Boss osserva la reazione della sua compagna.

97. (*P. P.*). La zingara e il marinaio.

98. (*P. M. come q.* 67). L'angolo del carrozzone ove sta la culla. Boss entra da sinistra. Smette di fissare la sua compagna (*f. c.*); depone il bimbo nella culla, e dice, sempre rivolto a lei:

99. (*Did.*). *Resterà, ho detto!*

100. (*P. M. come q.* 98). Egli accomoda le coperte nella culla e scherza col bimbo.

101. (*P. M. come q.* 95). La donna guarda duramente.

102. (*P. M.*). Altro angolo del carrozzone. Boss va verso una dispensa che apre. Il marinaio lo guarda.

103. (*P. M.*). La compagna di Boss prende da un'alcova nascosta da una tendina, una coperta, ed esce da destra.

104. (*P. M. come q.* 102). Boss offre da bere al marinaio.

105. (*P. M.*). La compagna di Boss dà sgarbatamente la coperta alla zingara che la guarda sempre spaurita, poi esce da destra.

106. (*P. M. come q.* 104). Boss e il marinaio bevono.

107. (*P. M. come q.* 105). La zingara guarda fisso nella direzione in cui è uscita l'altra, indi si toglie di dosso la coperta che l'avvolge. Sotto ha un costume molto succinto.

108. (*P. M. come q.* 106). Boss alludendo alla zingara fà un cenno col bicchiere, verso destra.

109. (*P. M. inq. soggettiva*). La zingara seminuda, di spalle, cerca di accomodarsi un giaciglio.

110. (*P. M. come q.* 108). Boss guarda interrogativamente il marinaio che si liscia i baffi e si stringe nelle spalle.

111. (*Did.*). *Ha un nome così strano. Noi la chiamiamo come la nostra nave: « Berta Maria ».*

112. (*P. M. come q.* 110). Boss ripone i bicchieri nella dispensa, si volge a porgere la mano al marinaio e gli batte amichevolmente sulla spalla. Questi si toglie il berretto, salutando verso la compagna di Boss (*f. c.*) ed esce da destra.

113. (*F. I.*). Esterno del carrozzone. Il marinaio scende i pochi gradini, si volge a salutare. Boss lo guarda, indi chiude la porta.

114. (*P. P.*). Interno del carrozzone. Boss, rivolgendosi verso l'interno (*f. c.*) dà un'occhiata alla zingara.

115. (*P. M. inq. soggettiva*). La zingara si alza con pudore premendo sul petto la sua coperta.

116. (*P. P. come q.* 114). Boss fissa la zingara.

117. (*P. M.*). Boss guarda ora verso destra.

118. (*P. M. inq. soggettiva*). La compagna di Boss lava i piatti.

119. (*P. P.*). Boss guarda le due donne. Si intuisce che egli le confronti.

120. (*P. M. Ingr. del q.* 118). La donna continua a lavare i piatti.

121. (*P. M. Riduzione del q. preced.*). Boss entra da destra, si arresta scrutando la donna che lava i piatti. Questa si volge, ma riprende subito il suo lavoro.

122. (*P. M. Ingr. q. preced.*). Boss entrando da destra prende la donna per le spalle.

123. (*P. P. sul movimento*). La donna si volge. Boss le parla bonario e semplice.

124. (*Did.*). *Non sei stanca anche tu di questa vita monotona? Quanto sarebbe meglio tornare a fare gli acrobati, girare il mondo.*

125. (*P. P. come q.* 123). La donna fissa Boss il cui viso è implorante, poi parla.

126. (*Did.*). *Se ti sono di peso va pure: conosco troppo bene ormai quali distrazioni vai cercando.*

127. (*P. M. come q.* 121). Boss lascia la donna che si china nuovamente a lavare i piatti; deluso va verso il tavolo e siede poggiando la testa ad una mano.

128. (*P. P.*). Boss pensieroso giuoca con un bicchiere, poi alza la testa quasi implorante.

129. (*Did.*). *Se sei gelosa di quella ragazza, domani la manderemo via.*

130. (*P. P. come q.* 128).

131. (*P. P.*). La donna in atto di alzarsi e di volgersi.

132. (*Did.*). *Per me fai come ti pare. Del resto non siamo sposati.*

133. (*P. P. come q.* 130). Boss confuso e seccato alza le spalle.

134. (*P. M.*). La donna si rimbocca le maniche, volge le spalle e va verso l'alcova sul fondo; mentre apre le tendine si volge ancora a guardare.

135. (*P. M.*). La zingara si toglie i braccialetti e la collana.

136. (*P. M. come q.* 134). Boss ancora seduto, si è tolto il berretto, ed ora sfilatasi la giacca, si tocca gli occhi assonnati, incomincia a sbottonarsi il collo della camicia.

137. (*P. M. come q.* 135). La zingara.

138. (*P. M. come q.* 136). Boss si apre la camicia sul petto.

139. (*P. P.*). La zingara con espressione materna si afferra alle funicelle che reggono la culla.

140. (*P. P.*). Il bimbo nella culla piange.

141. (*P. M. Rid. del q.* 139). La zingara di scatto fissa in avanti spaurita.

142. (*P. P. come q.* 140). Il bimbo si rivolta piangendo nella culla.

143. (*P. M. come q.* 138). Boss di spalle, mentre si toglie le scarpe, si rivolge osservando.

144. (*P. P. inq. soggettiva*). La zingara impacciata accanto alla culla.

145. (*P. M. come q.* 143). Boss si alza e viene in avanti.

146. (*P. M.*). La zingara è ancora accanto alla culla. Entra Boss di spalle da sinistra e, accomodato il bimbo fra le coperte dà uno schiaffo alla zingara (*f. c.*).

147. (*P. P. sul movim.*). La zingara riceve lo schiaffo.

148. (*P. M. Ingr. q. preced.*). La zingara si preme spaventata ed umiliata una mano sulla guancia.

149. (*P. M.*). Boss accomoda il bimbo tra le coperte, sgridando lá donna (*f. c. a destra*).

150. (*P. M.*). La zingara lo fissa spaurita e stretta nelle spalle.

151. (*P. M.*). Boss guarda con rancore verso la zingara, intanto muove dolcemente la culla.

152. (*P. P.*). Le tendine dell'alcova si aprono e si sporge il viso della compagna di Boss a vedere cosa succede.

153. (*P. M. ang. corr.*). Boss gesticola seccato, accanto alla culla, spiegando ciò che è accaduto.

154. (*P. P. come q.* 152). La donna chiude gli occhi, acconsente annoiata e richiude le tendine.

155. (*P. M.*). Boss muove la culla come nel q. 151.

156. (*P. M.*). La zingara sta spaurita come nel q. 150.

157. (*P. M.*). Boss, rialzandosi, torna a fissare la zingara.

158. (*P. M. come q.* 156). Lei lo fissa sempre, ora un po' rinfrancata.

159. (*P. M. come q.* 157). Boss le volge le spalle.

160. (*P. M. come q.* 158). La zingara si alza d'un tratto.

161. (*P. M. sul movimento*). Si aggrappa implorante a Boss che l'afferra alla vita per respingerla.

162. (*P. P. P.*). Lei lo fissa con sguardo sensuale. Testa rovesciata.

163. (*Did.*). *Non mandarmi via, abbi pietà. Sono sola al mondo.*

164. (*P. P. P. come q.* 162).

165. (*P. M. come q.* 161). Boss turbato alza le spalle; lei gli si stringe ancora più addosso. Egli comincia ad accarezzarle una spalla.

166. (*P. P. Ingr. preced.*). La mano di Boss accarezza la spalla.

167. (*P. M. come q.* 165). Berta Maria si afferra a Boss ancora di più.

168. (*Did.*). *... sarò la tua schiava... farò quello che tu vorrai... non mandarmi via.*

169. (*P. M. come q.* 167). Boss fà segno di no con la testa. Lei allora lo bacia con enfasi sul collo. Egli stacca brutalmente da sè la donna e l'allontana con una manata, ma è visibilmente turbato. Esce da destra.

170. (*P. M. ang. corr.*). Verso l'alcova. Boss entra da sinistra, di spalle, si ferma esitando davanti alle tendine, fà mezzo passo indietro, poi, senza voltarsi va barcollando verso l'interno.

171. (*Did.*). *Già da qualche sera Berta Maria richiamava con le sue danze un maggior numero di spettatori. Ma non soltanto dai cresciuti incassi Boss era indotto a trattenere la ragazza.*

172. (*P. M.*). Nell'interno del baraccone, Berta Maria danza. Dietro di lei un fondale dipinto.

173. (*C. T. contro c.*). La sala del baraccone come nel q. 26.

174. (*C. M. contro c.*). Berta Maria danza sul palcoscenico.

175. (*P. M.*). Tra gli spettatori vi è l'uomo del q. 20, ha la camicia aperta sul petto peloso, un berrettaccio sui capelli spartiti con le dita, guarda in avanti fumando con cura un mozzicone di sigaro.

176. (*C. M. come q.* 174). Berta Maria continua a danzare.

177. (*P. M.*). Boss appoggiato ad una quinta, la sigaretta incollata al labbro, guarda la danza.

178. (*C. M. come q.* 176).

179. (*P. M. come q.* 177). Boss guarda ora in altra direzione.

180. (*P. M. inq. soggettiva*). La compagna di Boss pigramente strimpella sul pianino.

181. (*P. M. come q.* 179). Boss porta di nuovo lo sguardo verso la ballerina.

182. (*P. M. inq. soggettiva*). Berta Maria di spalle, danzando, muove le anche.

183. (*P. M.*). Boss guarda pensieroso togliendosi di bocca la sigaretta.

184. (*P. M. inq. soggettiva*). La compagna di Boss vista di spalle. (*Pan. verticale verso il basso*). Le anche sgraziate e malvestite della donna.

185. (*P. M. come q.* 183). Boss pensieroso come prima.

186. (*P. M.*). I piedi eleganti della danzatrice.

187. (*P. M. come q.* 185). Boss volge di nuovo lo sguardo.

188. (*Dett. inq. sogg.*). I piedi della compagna di Boss, in ciabatte e calze rattoppate, premono i pedali del pianino.

189. (*P. M. come q.* 187). Boss getta a terra con disprezzo il mozzicone di sigaretta.

190. (*P. M. come q.* 172). Berta Maria continua a danzare.

191. (*P. M. come q.* 175). Tra gli spettatori il solito tipo ammicca sorridendo compiaciuto.

192. (*P. M.*). Boss lo guarda furioso.

193. (*P. M. come q.* 191). Il tipo ride sgangheratamente.

194. (*P. M. come q.* 192). Boss volge gli occhi all'intorno.

195. (*P. M.*). Tre tipi di marinai ammiccano volgarmente.

196. (*P. M. come q.* 194).

197. (*P. M.*). Spettatori.

198. (*P. M. come q.* 190). Berta Maria continua a danzare.

199. (*P. M.*). Un altro gruppo di spettatori. Un vecchietto osserva, immobile, al di sopra degli occhiali.

200. (*P. M.*). Boss proteso lancia intorno occhiate di gelosia.

201. (*P. M.*). Il tipo del q. 193 si alza facendosi largo fra gli spettatori.

202. (*C. M. come q.* 173 *sul mov.*). Il tipo avanza.

203. (*P. M.*). Boss l'osserva con intenzioni aggressive.

204. (*C. M.*). Verso il palcoscenico. Il tipo (*volgendo le spalle all'obbiettivo*) s'avvicina alla danzatrice.

205. (*C. M.* c. c.). La sala. A sinistra, Boss è proteso. Berta Maria danza. In fondo gli spettatori, e il tipo che avanza.

206. (*C. M. come q.* 173). Gli spettatori ridono.

207. (*C. M.* c. c.). Il tipo, saliti alcuni gradini, si avvicina alla danzatrice.

208. (*P. M. come q.* 203). Boss si precipita in avanti ed esce verso sinistra.

209. (*P. M.*). Il tipo proteso verso sinistra, sente il pericolo, si volge ad occhi spalancati (*carrello avanti rapido in faccia a lui*).

210. (*P. P. c. c. inq. sogg.*). Boss lo guarda minaccioso.

211. (*P. M.*). L'altro indietreggia mentre Boss entra in campo da destra. Le due teste quasi si toccano.

212. (*P. M.*). La compagna di Boss si alza ansiosa.

213. (*P. M. come q.* 211). I due si misurano con lo sguardo. Poi il tipo si toglie il berretto salutando grottescamente; fà per avventarsi su Boss; ma, soggiogato dallo sguardo di questi, esce indietreggiando sulla sinistra. Boss viene avanti lentamente con sguardo durissimo (*fino al P. P. di fronte all'obbiettivo*).

214. (*Did.*). *Lo spettacolo è finito.*

215. (*P. M.*). Un gruppo di spettatori s'alza in piedi e protesta urlando.

216. (*P. M.*). Altri spettatori protestano.

217. (*P. P.*). Altro gruppo. Uno spettatore fischia.

218. (*P. M. come q.* 212). La compagna di Boss volge indecisa lo sguardo (*f. c.*). dagli spettatori a Boss.

219. (*P. P. come q.* 213). Boss guarda duramente.

220. (*Dett. ingr. del q.* 217). Le mani in bocca dello spettatore in atto di fischiare.

221. (*C. T.*). Il palcoscenico sul quale si vede Boss.

222. (*C. T. c. c.*). La sala si sfolla.

223. (*C. M. come q.* 205). La gente esce. Boss immobile, di spalle sul palcoscenico. A sinistra Berta Maria spaurita. Egli va verso l'interno.

224. (*C. M. c. c.*). La compagna di Boss, sta a sinistra accanto al pianino. Boss in piedi sul palco si volge a lei, poi si avvia a destra.

225. (*C. M. come q.* 221, *sul mov.*). Boss, scende in platea, da destra.

226. (*C. M.*). Verso il pianino. La donna segue con lo sguardo Boss che, entrando in campo da destra le viene di fronte.

227. (*P. M.*). Boss le parla concitato.

228. (*Did.*). *È finito... hai capito? Finito per sempre!*

229. (*P. M. Ingr. del q.* 226). La donna lo guarda con angoscia.

230. (*P. M.*). Boss continua a fissarla.

231. (*P. M. come q.* 229). Ella indietreggia spaventata.

232. (*P. M. come q.* 230). Boss distoglie lo sguardo da lei.

233. (*P. M. come q.* 231). Lei indietreggia ancora, poi si volge e va via di spalle, verso sinistra con la testa chinata.

234. (*P. M. come q.* 232). Boss guarda andar via (*f. c.*) poi, affranto, si stringe nelle spalle e si appoggia al palco.

235. (*C. M. come q.* 225). La sala vuota. Boss in fondo sta appoggiato al palco.

236. (*P. M.*). Boss, visto dall'alto del palco, da sinistra si volge di fronte lentissimamente.

237. (*F. I.*). Boss, visto di spalle, si volge lentamente verso sinistra e si avvia (*pan. a sin.*). Egli sale le scalette del palcoscenico andando dietro le quinte, scosta una tenda.

238. (*P. P.*). Oltre la tenda. Entra il profilo di Boss volto verso destra.

239. (*P. M.*). Berta Maria sta appoggiata contro la parete opposta.

240. (*P. M.*). Boss la fissa.

241. (*P. M. come q.* 239). Berta Maria sentendo la presenza di Boss, lo guarda sott'occhio, sussulta.

242. (*C. T.*). L'ambiente. Boss fà atto di avvicinarsi a lei.

243. (*P. M. come q.* 241).

244. (*P. P. corrisp.*). Boss la fissa implorante.

245. (*Did.*). *Parto stanotte... vuoi venire via con me?*

246. (*P. M. come q.* 243). Berta Maria guardando fissamente Boss. Si alza, avanza.

247. (*P. M. sul movimento*). Ella avanza ancora.

248. (*C. T. come q.* 242 *sul mov.*). Si avvicina a Boss.

249. (*P. P. P. Ingr. del preced.*). Il profilo di Boss volto verso destra.

250. (*P. P. P.*). Berta Maria è volta verso sinistra.

251. (*P. P. P. come q.* 249).

252. (*P. P. P. come q.* 250). Berta Maria abbassa gli occhi.

253. (*P. M. rid. quadro preced.*). Berta Maria abbassa la testa acconsentendo. Boss alza la mano verso la donna.

254. (*P. M. sul mov. delle mani*). Berta Maria ha gli occhi abbassati. Boss le toglie di dosso la coperta che ricopre il suo succinto costume da danzatrice. Ella alza gli occhi e lo fissa.

255. (*P. M. come q.* 253). I due in piedi, l'uno di fronte all'altra, si fissano.

256. (*Did.*). *Al « Wintergarten » caffè concerto di Berlino si provano i nuovi numeri del programma.*

257. (*C. T.*). La sala vuota e al buio, il palcoscenico è illuminato.

258. (*F. I.*). Dal palcoscenico un uomo accosciato porge al maestro un foglio di musica.

259. (*C. M.*). Esterno del teatro. Da un enorme mucchio vengono distribuiti i bagagli e gli attrezzi degli artisti.

260. (*F. I.*). Due facchini portano una cassa.

261. (*C. L. dall'alto*). Sulla strada. L'ingresso del « Wintergarten ». (*Pan. sin.*). Passa sul marciapiedi la compagnia degli artisti in arrivo, valigie in mano. Entrano dall'ingresso secondario.

262. (*P. M.*). Interno: sul retropalco, tra le casse aperte, un giocoliere cinese, in abito da sera, spolvera uno dei vasi estratto dal suo bagaglio.

263. (*C. M. Rid. sul movim.*). Gli artisti aprono i bagagli e sistemano le loro robe.

264. (*C. M.*). Esterno. Un treno in arrivo, da sinistra, entra sotto la tettoia della stazione.

265. (*F. I.*). Fianco del treno. È visibile una targa: « Paris-Liege-Koln-Hannover-Berlin-Kaunas (Kovno)-Riga ».

266. (*P. M.*). Da uno sportello del treno scendono viaggiatori.

267. (*F. I.*). Altro fianco del treno; altra targa: « London-Ostende-Bruxelles-Koln-Hannover-Berlin-Kaunas (Kovno)-Riga ». (*Dissolv. incrociata*).

268. (*P. M.*). Sulle scalette del treno. Un viaggiatore si guarda attorno (*l'attore Warwick Ward*), scende, esce da sinistra seguito da un inserviente.

269. (*P. M.*). Presso il treno, il viaggiatore dà soldi all'inserviente ed esce da sinistra. L'inserviente ringrazia, saluta e rimonta sul treno.

270. (*C. M.*). Interno del « Wintergarten », verso il palcoscenico. Si prova. Sul davanti il direttore d'orchestra. Una fila di ballerine si esercitano indossando ancora il vestito da viaggio.

271. (*C. M.*). Nel ridotto, verso l'esterno, avanzano coppie di artisti.

272. (*Part.*). Sugli scalini che dànno al palcoscenico passano gambe degli artisti che salgono: gambe sottili di ballerine, gambe tozze e sgraziate di una caratterista e quelle di un uomo che sfrega le scarpe sugli scalini per toglierne il fango.

273. (*C. M.*). Sul palcoscenico, lateralmente, le ballerine danzano in fila ed in tondo. Due uomini le osservano. Sopraggiungono altri artisti che si avvicinano a loro due.

274. (*P. M. sul movim.*). Un'attrice elegante stringe la mano con cordialità ad uno dei due uomini, parla affabilmente.

275. (*P. P.*). La caratterista (una donna grassa, quella dalle gambe sgraziate viste nel q. 272), annuisce sorridendo.

276. (*P. M.*). Una coppia d'artisti in disparte, saluta: la donna con un cenno del capo, l'uomo togliendosi il cappello.

277. (*P. M. come q.* 274).

278. (*Part.*). Un manifesto, in mezzo ad una teoria di altri manifesti simili, annuncia: « Artinelli Brothers: die grosste luftiensation der welt Wintergarten ».

279. (*C. M.*). Davanti ai manifesti passa da destra il viaggiatore del q. 268, si ferma a guardare.

280. (*P. P.*). Il viaggiatore osserva i manifesti.

281. (*C. M.*). Il viaggiatore prosegue la sua strada frettolosamente .

282. (*P. M. come q.* 274). Nell'interno del teatro. Un impiegato viene da sinistra annunciando:

283. (*Did.*). *Signor direttore: è arrivato Artinelli. L'attende nel suo studio.*

284. (*P. M.*). Nello studio del direttore, attende Artinelli (il viaggiatore visto nel q. 268).

285. (*P. M.*). Il direttore entra richiudendo dietro di sè la porta ed esce da destra.

286. (*P. M. come q.* 284). Il direttore entra da destra. Artinelli si alza. I due si salutano.

287. (*P. P.*). Artinelli si china al saluto.

288. (*P. M.*). I due si stringono la mano.

289. (*P. M.*). Artinelli parla imbarazzato.

290. (*Did.*). *Purtroppo devo rinunciare alla mia scrittura. Nella serata di addio, mio fratello, cadendo, si è gravemente ferito.*

291. (*P. P.*). Il direttore guarda preoccupato l'altro che volge le spalle ed esce da sinistra.

292. (*P. M.*). Artinelli entra da destra e va a sedere pensieroso. Lo segue il direttore che gli si pone di fronte, afferrandolo per le spalle gli chiede ansiosamente spiegazioni. (*Diaframma in chiusura*).

293. (*Did.*). *Il nuovo programma.*

294. (*C. M.*). Interno del teatro. Sul palcoscenico, agiscono gli acrobati.

295. (*F. I. Ingr. del precedente*). Gli acrobati fanno capriole. (*Dissolvenza incrociata*).

296. (*F. I.*). Due nani danzano grottescamente.

297. (*P. M. c. c.*). Seduto ad un tavolo, in sala, Artinelli osserva lo spettacolo.

298. (*C. M. c. c.*). Sul palcoscenico si esibisce ora una coppia di danzatori acrobatici.

299. (*P. M.*). In un palchetto, quattro persone guardano lo spettacolo attraverso i binocoli. Sulle lenti dei binocoli si vede riflessa l'immagine dei danzatori.

300. (*F. I.*). I danzatori sul palcoscenico.

301. (*Part. Ingr. q.* 299). I binocoli con le immagini riflesse.

302. (*F. I. come q.* 300. *Dissolvenza incrociata*).

303. (*Dett.*). Un oggetto confuso, animato da movimento rotatorio.

304. (*P. P. P.*). Un bimbo cinese nel costume nazionale, sorride. (*Dissolvenza incrociata*).

305. (*Dett.*). Due piatti girano in equilibrio sollecitati dal movimento di due canne sottili di bambù. (*Dissolvenza incrociata*).

306. (*P. M.*). L'intero gruppo di giocolieri cinesi. (*Dissolvenza incrociata*).

307. (*Part.*). Piatti lanciati in aria.

308. (*P. M.*). Il giocoliere Rastelli raccoglie i piatti al termine dell'esercizio; li lancia a sinistra, a qualcuno tra le quinte. Riceve in cambio una palla e un bastoncino coi quali inizia giuochi di equilibrio e di abilità.

309. (*P. M.*). Tra gli spettatori, un giovane segue stupito e suggestionato i movimenti della palla.

310. (*P. M. come q.* 308. *Dissolvenza incrociata*).

311. (*P. M. c. c.*). Il giocoliere fà passare le palle in equilibrio dalla fronte al naso. (*Diss. incrociata*).

312. (*P. P. Ingr. del preced. Dissolvenza incrociata*).

313. (*P. M. per analogia*). Una foca tiene in equilibrio un pallone.

314. (*P. P. Ingr. del preced. Dissolvenza incrociata*).

315. (*P. M. come q.* 313). Al posto del pallone, sul muso della foca c'è ora in equilibrio una bottiglia. (*Dissolv. incrociata*).

316. (*Part.*). Un sassofono.

317. (*P. M.*). Un'orchestra di jazz.

318. (*P. M.*). Il suonatore di batteria.

319. (*P. M.*). I suonatori a fiato.

320. (*P. M.*). Un imitatore di strumenti a fiato.

321. (*P. M.*). I suonatori. Davanti sta il violinista.

322. (*P. M.*). I sassofonisti.

323. (*P. M.*). Il pianista.

324. (*P. M.*). La batteria.

325. (*P. P.*). Il gruppo dei suonatori.

326. (*P. M. come q.* 320).

327. (*Part.*). Le bacchette rullano sul tamburo basco.

328. (*P. M.*). I sassofonisti.

329. (*P. M. come q.* 325. *Dissolvenza incrociata*).

330. (*P. P.*). Sul palcoscenico; alle spalle una danzatrice egiziana che ha disteso sulle braccia aperte un manto ricamato.

331. (*Part.*). Un gong.

332. (*P. M.*). Di fronte alla danzatrice. (*Dissolvenza incrociata*).

333. (*P. M.*). Un clown imita grottescamente i movimenti delle braccia della danzatrice (*per analogia*).

334. (*P. M. inq. contigua*). I piedi del clown in equilibrio su di un monociclo.

335. (*C. M. Panoramica dall'alto*). Sul palcoscenico due clowns su monociclo si inseguono evitando buffamente di urtare gli ostacoli.

336. (*C. M. come q.* 335). Un gruppo di ballerine danza in tondo tenendo i lembi di un lenzuolo che ad un tratto sollevano e sotto il quale si vanno a rannicchiare. (*Dissolvenza incrociata*).

337. (*F. I.*). Una fila di ballerine sgambettanti gira rigidamente sul proprio centro. (*Dissolvenza incrociata*).

338. (*C. M.*). Una fila di ballerine in costume militare grottesco, avanza al passo.

333. (*C. T.*). La sala del teatro, verso il palcoscenico sul quale si muovono le ballerine.

340. (*C. M. c. c.*). Artinelli seduto ad un tavolo osserva, poi si alza, volgendosi verso il suo procuratore che siede allo stesso tavolo.

341. (*P. P. Ingr. del preced.*). Artinelli parla.

342. (*Did.*). *Andiamo Klerck: bisogna che provvediate subito a trovarmi un compagno di lavoro.*

343. (*P. P. come q.* 341). Artinelli si volge ed esce da destra.

344. (*P. M. dall'alto*). Klerck (testa rasata, occhiali, baffi neri foltissimi) si volge verso sinistra seguendo con lo sguardo Artinelli che si allontana. (*f. c.*).

345. (*C. M. come q.* 340). Klerck fà un segno ad un cameriere per il conto, poi si alza, e, guardando sempre a destra, nella direzione in cui è uscito Artinelli, mette mano al portafoglio. (*Diaframma in chiusura*).

346. (*C. M.*). È notte. Il portiere del locale si toglie il berretto salutando Artinelli seguito da Klerck. I due attraversano la strada, venendo in avanti ed uscendo da sinistra.

347. (*C. M.*). La strada ad un incrocio. Alle spalle di un metropolitano che regola il traffico intenso.

348. (*P. M.*). Nell'interno di un'automobile in moto.

349. (*C. M. come q.* 347).

350. (*P. M. pan. sin.*). Artinelli e Klerck parlano camminando.

351. (*C. L. Riduz. del q.* 347, *dall'alto*). Il traffico.

352. (*Part.*). Un segnalatore di direzione visto da un'auto in marcia.

353. (*C. L. come q.* 351).

354. (*C. M.*). Il movimento del traffico stradale.

355. (*C. L. come q.* 354, *con altra angolazione*).

356. (*P. M. pan. sin.*). Artinelli e Klerck camminano tra la folla sul marciapiedi.

357. (*C. L. come q.* 355). Ancora traffico.

358. (*C. M. Ingr. della inq. preced.*). Artinelli e Klerck avanzano in mezzo al traffico, attraversano la strada.

359. (*C. M. come q.* 358). Il « Luna Park » visto attraverso una porta ornata torno torno con una fila di lampadine.

360. (*C. T.*). Il « Luna Park ».

361. (*P. M.*). Artinelli e Klerck osservano.

362. (*C. T. come q.* 360). Il « Luna Park ».

363. (*C. L. Ingr. del q. preced.*). Acrobati sull'altalena visti dal basso; sotto di loro la rete.

364. (*P. M.*). Artinelli e Klerck. Klerck invita Artinelli a rimanere, ma questi gli porge la mano ed esce da sinistra. Klerck si allontana verso il fondo.

365. (*P. M.*). Klerck entra da sinistra, di spalle, si ferma vicino ad una altalena, osservando con curiosità ed interesse qualche cosa (*f. c.*).

366. (*C. L. come q.* 363 *inq. soggett.*). Gli acrobati.

367. (*C. L. ang. corr. dall'alto*). La folla applaude.

368. (*P. M. ang. corr. dal basso*). Berta Maria in maglione bianco, sorride e manda baci verso il basso, ringraziando.

369. (*C. L. come q.* 367). La folla.

370. (*P. P. dal basso*). Boss si china compiaciuto e sorridente a ringraziare.

371. (*C. L.*). Gli acrobati discendono.

372. (*C. L. Ripresa a piombo*). Uno di questi cammina sulla rete.

379. (*P. M. come q.* 365). Klerck continua a guardare.

374. (*F. I. a piombo*). Boss e Berta Maria in accappatoio, discendono per una scaletta di corda, in mezzo alla folla che applaude. Boss aiuta Berta Maria a scendere gli ultimi gradini. I due si allontanano. Boss tenendo Berta Maria abbracciata in atteggiamento affettuoso e protettivo.

375. (*C. M.*). Esterno, davanti ad un carrozzone. Boss e Berta Maria entrano da destra e salgono le scalette del loro carrozzone.

376. (*C. M.*). Nell'interno del carrozzone, verso la porta che si apre. Vengono Boss e Berta Maria. Egli toglie di dosso alla donna l'accappatoio e la solleva in piedi su di uno sgabello. Lei è visibilmente stanca ed affannata. Egli le sventola avanti al viso un asciugamani.

377. (*P. P.*). Boss sventola l'asciugamani (*avanti all'obbiettivo*).

378. (*P. M.*). Boss sorridendo gioviale asciuga il sudore sul petto della sua compagna, le toglie dalla testa la reticella, le passa l'asciugamani sulla faccia.

379. (*P. P. corr. del q.* 377). Berta Maria ride divertita e scapigliata, dopo che l'asciugamani le è passato sul volto.

380. (*P. P. c. c.*). Boss sorridente.

381. (*P. P. come q.* 379). Berta Maria nell'atteggiamento di prima.

382. (*P. P. come q.* 380). Boss, serio, avanza una mano verso destra.

383. (*P. P. come q.* 381). Berta Maria. La mano di Boss, da destra, la accarezza, e l'afferra dietro la nuca.

384. (*P. P. come il preced. più lateralmente a sin.*). I due avvicinano lentamente le bocche. Si baciano.

385. (*P. M. come q.* 378). I due si baciano. Poi Berta Maria comincia a levarsi il maglione mentre Boss si allontana in fondo verso destra.

386. (P. M. sul movimento). Boss, chino a cercare tra i vestiti gettati su di una sedia, alza sorridente la testa verso di lei.

387. (*P. M. inq. soggettiva c. c.*). Berta Maria, di spalle, ha il maglione che le scende sui fianchi.

388. (*P. M. come q.* 385). Boss trova un accappatoio ed avanza tenendolo spiegato avanti a sè.

389. (*P. P.*). Berta Maria, di spalle. Nel quadro entrano le mani di Boss che le accomodano addosso l'accappatoio.

390. (*P. M. come q.* 385). Boss solleva Berta Maria tra le braccia ed esce da destra.

391. (*F. I.*). Boss depone la sua compagna su di un lettuccio, a destra, poi va verso il fondo.

392. (*P. M. Ingr. del q. preced.*). Boss rivolgendosi sorridente alla sua compagna (*f. c.*) accende un fornello a spirito.

393. (*P. P. inq. soggettiva*). Berta Maria con la testa rovesciata sul cuscino lo guarda e ride.

394. (*P. M.*). Nella camera da letto di Artinelli. Questi, in pigiama, disteso sul letto ascolta Klerck che gli parla e gli porge un foglio.

395. (*P. P.*). Klerck parla ad Artinelli.

396. (*Did.*). *V'ho trovato un ottimo elemento: Boss è tornato nuovamente sulla piazza.*

397. (*P. M. un po' dall'alto*). I due. Artinelli fà l'atto di accendere una sigaretta, si ferma.

398. (*P. P.*). Artinelli si toglie la sigaretta di bocca replicando.

399. (*Did.*). *Ma voi scherzate? Non posso davvero associarmi con un saltimbanco!*

400. (*P. P. come q.* 395). Klerck parla ancora ad Artinelli.

401. (*Did.*). *Dovete riconoscere tuttavia che Boss ha una tecnica perfetta, braccia e occhio sicuro.*

402. (*P. M. c. c. del q.* 394). Klerck continua a parlare.

403. (*Did.*). « ... *poi... se vedeste la sua compagna...* ».

404. (*P. M.*). Interno del carrozzone di Boss. Berta Maria mangia sorridendo.

405. (*P. P.*). Nella sua camera da letto Artinelli sta pensieroso.

406. (*Did.*). *Il mattino seguente.*

407. (*P. M.*). Nell'interno del suo carrozzone Boss sta lavando i piatti fischiet. tando bonario e felice guardando verso destra (*f. c.*).

408. (*P. M. Ingr. del precedente*). Boss felice e sorridente guarda di là.

409. (*P. P. inq. sogg.*). Berta Maria distesa sul lettuccio, dorme ancora.

410. (*P. M. come q.* 408). Boss mira la sua donna.

411. (*P. M. come q.* 407). Egli solleva il catino nel quale risciacquava i piatti, va verso il fondo, apre col piede la porta e getta l'acqua all'esterno.

412. (*C. M.*). All'esterno del carrozzone. L'acqua gettata da Boss che è nel vano della porta, schizza su Klerck e Artinelli. Klerck saluta togliendosi la paglietta, e fà per entrare. Boss glielo impedisce facendo un cenno verso l'interno, lo sospinge verso Artinelli che è rimasto fermo a guardare.

413. (*P. M. Ingr. del q. preced.*). Klerck, di spalle fra i due, presenta Boss ad Artinelli. Boss si inchina.

414. (*Da F. I. a P. M.*). I tre avanzano. Boss al centro, Klerch a sinistra, Artinelli a destra. Sul fondo la finestrina del carrozzone di Boss.

415. (*C. M. come q.* 375). Interno del carrozzone. Berta Maria distesa sul lettuccio, si stira pigramente.

416. (*P. M. Ingr. q.* 414). Klerck parla a Boss cercando di convincerlo ad associarsi ad Artinelli.

417. (*C. M. come q.* 415). Berta Maria si alza dal lettuccio, va verso la porta spalancata sul fondo. Si china sulla sinistra a raccogliere una brocca; vede qualche cosa oltre la finestra che le è di fronte.

418. (*P. P.*). Boss ascolta le parole di Klerck (*f. c.*). Alle sue spalle si schiude la finestrina del carrozzone, ove compare Berta Maria che osserva gli uomini.

419. (*P. M. inq. corr. dall'alto*). Artinelli si è accorto della donna (*f. c.*) e la guarda con interesse.

420. (*P. M. inq. corrisp.*). Berta Maria si ritira dalla finestra, chiude i vetri continuando a fissare Artinelli (*f. c.*).

421. (*P. P. Ingr. q.* 419). Artinelli rivolge lo sguardo a Boss (*f. c.*).

422. (*P. M. inq. soggett. dal basso*). Boss ascolta attento Klerck che gli parla.

423. (*P. M.*). I tre uomini si scambianó strette di mano. Klerck e Artinelli si avviano uscendo da destra. Boss rimane fermo a guardare.

424. (*C. L. inq. soggett.*). Artinelli e Klerck si allontanano.

425. (*P. M. come q.* 423). Boss mette le mani in tasca, pensieroso e indeciso; guarda un'ultima volta nella direzione in cui si sono allontanati i due, poi volge le spalle e si allontana dinoccolato.

426. (*C. M. come q.* 415). Interno del carrozzone. Berta Maria seduta sul lettuccio a destra, si sta infilando le calze. Entra Boss dalla porta spalancata sul fondo ed avanza verso la donna. Parla.

427. (*Did.*). *Il famoso Artinelli vuol scritturarci... si debutterebbe al « Wintergarten ».*

428. (*P. P.*). Berta Maria si protende gioiosamente in avanti, alzandosi.

429. (*P. M. cont. alla preced.*). La donna parla seria e quasi delusa.

430. (*Did.*). *Non hai accettato?*

431. (*P. M. inq. soggett. dall'alto*). Egli sta rammendando una calza, guarda supplichevole e indeciso verso destra, poi fà segno di no con la testa.

432. (*P. M. come q.* 429). Berta Maria rimane delusa.

433. (*P. M. come q.* 431). Boss la fissa (*f. c.*), poi torna fanciullescamente a fare di no.

434. (*P. M. come q.* 432). Berta Maria avanza supplichevole, con le braccia tese.

435. (*P. P. P.*). Le mani di Berta Maria circondano il collo di Boss. Egli distende il suo volto in un sorriso e si volge.

436. (*P. M.*). Lei gli parla.

437. (*Did.*). *Accetta... fallo per me...*

438. (*P. M. un po' dall'alto*). Boss la guarda dal sotto in su, poi volge ed abbassa la testa indeciso; torna nuovamente a guardarla, sorride, le bacia un braccio con effusione.

439. (*P. P. P.*). Berta Maria si rialza sorridendo, trionfante.

440. (*Did.*). *Qualche sera dopo al pubblico di Berlino, « Wintergarten » presentava il sensazionale debutto del trio Artinelli.*

441. (*C. L. Diaframma in apertura*). Interno del « Wintergarten ». Verso il palcoscenico. Tre inservienti tolgono i mantelli dalle spalle degli acrobati Artinelli che rimangono in maglione bianco; (*Pan. sin.*) scendono in platea seguiti dal fascio dei riflettori. Al centro della platea uno di essi inizia l'ascesa su di una scaletta volante.

442. (*C. L.*). I fasci dei riflettori si alzano lentamente.

443. (*C. L. come q.* 441, *pan. vertic. verso l'alto*). Gli acrobati salgono fino a raggiungere i trapezi.

444. (*C. L. come q.* 442). I riflettori volti verso l'alto; il soffitto del « Wintergarten » si illumina di un'infinità di lampadine, come stelle di un finto cielo.

445. (*C. L. dal basso*). Uno degli acrobati dondola sul trapezio.

446. (*C. L. orizzontale*). Berta Maria e Artinelli su di una piattaforma sospesa. Artinelli si appresta a lanciarsi.

447. (*C. M. c. c.*). Boss, di spalle, dondola sul suo trapezio.

448. (*C. L.*). Gli spettatori nella platea.

449. (*C. L.*). Gli spettatori da un altro punto di vista. Sull'alto uno degli acrobati lascia il suo trapezio, di slancio, e viene afferrato per le mani dall'altro acrobata.

450. (*P. M. inq. verticale a piombo*). Uno degli acrobati sta altalenando, a testa di sotto. (*La m.d.p. lo mantiene in campo oscillando in panoramica*). Nel fondo le teste degli spettatori.

451. (*F. I. inq. soggettiva*). Berta Maria e Artinelli aggrappati al trapezio (*Carr. avanti e indietro oscillante*).

452. (*P. M. come q.* 450).

453. (*P. M. Pan. destra*). Tra la folla. Volti di spettatori protesi verso l'alto seguendo il difficile esercizio.

454. (*C. L.*). Gli acrobati volteggiano in aria.

455. (*P. M. come q.* 453).

456. (*C. L.*). Gli acrobati. Berta Maria in piedi sulla piattaforma. Artinelli dondola, volteggia, lascia il trapezio.

457. (*C. M. sul movimento*). Artinelli fà una capriola in aria. Le mani di Boss sono pronte ad afferrarlo.

458. (*C. M.*). Artinelli dondola aggrappato alle mani di Boss; ad un tratto le lascia e si afferra nuovamente al suo trapezio volante.

459. (*P. M. di spalle*). Il trapezio riporta Artinelli sulla piattaforma accanto a Berta Maria.

460. (*F. I. c. c.*). Artinelli accanto a Berta Maria, saluta ringraziando.

461. (*C. M.*). Boss dondola soddisfatto, seduto sul suo trapezio.

462. (*P. M.*). Tra il pubblico che commenta ammirato.

463. (*C. M.*). Berta Maria e Boss dondolano sui loro trapezi.

464. (*F. I.*). Berta Maria slanciata nel vuoto, si afferra a Boss.

465. (*C. M.*). I due acrobati ora dondolano assieme.

466. (*C. M. Altro punto di vista*). I due acrobati dondolano ognuno sul suo trapezio.

467. (*C. M. come q.* 463). Berta Maria, di slancio risale sulla sua piattaforma.

468. (*P. M. di spalle. Raccordo sul movim. come q.* 459). Berta Maria di ritorno sulla piattaforma accanto ad Artinelli.

469. (*F. I. c. c.*). Berta Maria, accanto ad Artinelli, saluta il pubblico.

470. (P. M.). Gli spettatori seguono l'esercizio con gli sguardi fissi verso l'alto sorridendo con ammirazione.

471. (*C. L.*). Artinelli e Berta Maria srotolano sulla piattaforma un cartello: « 3 Facher - Salto mortale - Vom trapez in die Händes des Fängers Einzig in der Welt ».

472. (*P. M.*). Gli spettatori commentano interessati.

473. (*C. M. come q.* 471). Artinelli si appresta a prendere lo slancio.

474. (*C. L. dall'alto*). Gli spettatori.

475. (*C. M.*). Gli acrobati dondolano.

476. (*F. I.*). Boss e Artinelli entrano alternativamente da destra e da sinistra, dondolando.

477. (*C. L. inq. soggett. oscillante*). Gli spettatori, come visti dagli acrobati.

478. (*P. M.*). Spettatori tesi ad osservare verso l'alto.

479. (*C. M. come q.* 475). Artinelli lascia il suo trapezio.

480. (*F. I. come q.* 476). Artinelli esegue il triplice salto mortale, raccolto tempestivamente dalle mani di Boss.

481. (*C. L.*). I due atleti aggrappati per le mani.

482. (*C. L. inq. corr.*). Dalla piattaforma Berta Maria lascia dondolare un trapezio.

483. (*C. L. come q.* 481). Artinelli si stacca da Boss.

484. (*F. I. come q.* 480). Rotola nel vuoto.

485. (*C. C. come q.* 482). Si aggrappa al suo trapezio che oscillando lo riconduce accanto a Berta Maria.

486. (*P. M. come q.* 478).

487. (*C. T.*). Gli acrobati scendono lungo le scalette volanti. (*Pan. destra*). Passano in mezzo agli spettatori e tornano sul palcoscenico.

488. (*P. M.*). Una signora del pubblico inforca un occhialino.

489. (*P. M. c. c. inq. soggett.*). Boss saluta, come visto attraverso l'occhialino della donna.

490. (*P. M. come q.* 488). La donna ride con tenerezza.

491. (*P. M.*). Uno spettatore in abito da sera applaude, sorridente e con occhio cupido.

492. (*F. I. inq. soggett.*). Berta Maria, sul palco, ringrazia a destra e sinistra.

493. (*P. P.*). Una signora grassa e ingioiellata si protende in avanti guardando con un binocolo.

494. (*P. M. inq. soggett. Mascherino circolare e pan. verso l'alto*). Artinelli come visto attraverso il binocolo.

495. (*P. M.*). In platea una signora applaude entusiasticamente, poi volge la testa a sinistra.

496. (*P. M. inq. soggett. contigua*). La signora osserva il suo vecchio compagno con barba bianca ed occhiali, mollemente addormentato.

497. (*P. M. come q.* 495). La stessa signora scrolla le spalle e torna ad applaudire.

498. ((*C. L.*). Verso il palcoscenico. Gli acrobati salutano; il sipario si abbassa. (*Dissolvenza in chiusura*).

499. (*P. M.*). Interno di un camerino del « Wintergarten ». Un'attrice si sta incipriando. (*Pan. sin.*). Berta Maria si sta togliendo il trucco dal viso.

500. (*P. P.*). Berta Maria si toglie il trucco e ascolta l'altra.

501. (*P. P.*). L'attrice tiene in bocca un pennellino per il rossetto, come se fosse un bocchino, e parla con malignità.

502. (*Did.*.). *Hai avuto buon naso nell'attaccarti ad Artinelli.*

503. (*P. M.*). In un altro camerino, Artinelli, in pigiama, davanti alla propria toilette, fuma la pipa, si strofina le mani con della crema.

504. (*P. M.*). Nel camerino di Berta Maria. L'altra artista che si sta accomodando un cappello messicano, avanti allo specchio, si volge.

505. (*Did.*). *... egli non solo è un artista insuperabile, ma anche un uomo molto interessante.*

506. (*P. M.*). Artinelli nel suo camerino si passa con uno spazzolino del bianco sui capelli, alle tempie.

507. (*F. I.*). Nel camerino di Berta Maria. Questa è avanti alla teolette. L'altra artista passandole vicino le dà un buffetto, poi esce da una porta in fondo.

508. (*F. I.*). Corridoio. Boss e Artinelli avanzano dal fondo. Appare da una porta a sinistra l'attrice del quadro precedente e si ferma avanti ai due.

509. (*P. P.*). Berta Maria riflette perplessa mentre si arriccia i capelli con un ferro.

510. (*P. M. c. c. del q.* 508). La donna parla fra i due, scherzando con Artinelli maliziosamente; poi esce di campo.

511. (*F. I. inq. soggett.*). La donna si allontana ancheggiando.

512. (*P. M.*). Boss e Artinelli si guardano sorridendo.

513. (*F. I. come q.* 508). I due avanzano, poi si separano. Boss entra a sinistra, oltre la porta da cui era uscita la donna del q. 508; mentre Artinelli esce da destra.

514. (*P. M.*). Nel vano socchiuso della porta del camerino di Berta Maria compare Boss che avanza ridente.

515. (*P. M.*). Berta Maria dalla toilette si alza ridente e avanza.

516. (*P. M.*). Boss entra da destra e Berta Maria da sinistra; si abbracciano e si baciano.

517. (*P. M.*). Artinelli fumando attende vicino all'uscita degli artisti.

518. (*P. M.*). Nel camerino Boss aiuta Berta Maria ad infilarsi il soprabito.

519. (*Did.*). *Artinelli ha invitato tutti gli artisti del « Wintergarten »: vuol festeggiare con un banchetto il nostro successo.*

520. (*P. M. come q.* 518). Boss porge il cappello a Berta Maria, che se lo mette in testa. Si avviano per uscire.

521. (*P. M. come q.* 517). Artinelli attende.

522. (*F. I.*). Artinelli si toglie qualche cosa dalla tasca vedendo sopraggiungere Boss e Berta Maria che entrano ed avanzano da destra.

523. (*P. P.*). Artinelli abbassa gli occhi significativamente.

524. (*P. M. Ingr. del q.* 522). Artinelli porge qualche cosa a Berta Maria.

525. (*Did.*). *In ricordo del nostro primo debutto.*

526. (*P. M. come q.* 524).

527. (*Part.*). Le mani di Berta Maria aprono un astuccio che racchiude un anello.

528. (*P. P.*). Berta Maria si volge a destra sorridendo contenta.

529. (*P. P. inq. corrisp.*). Boss osserva.

530. (*P. P. come q.* 528). Berta Maria si rivolge a sinistra.

531. (*P. P. inq. soggett.*). Artinelli abbassa ancora gli occhi.

532. (*P. P. come q.* 528). Berta Maria si volge ancora a destra.

533. (*P. P. come q.* 529). Boss rimane dubbioso, ma sorride.

534. (*P. P. come q.* 532). Berta Maria alza le mani all'altezza del petto e si infila l'anello.

535. (*P. P. come q.* 531) Artinelli volge gli occhi obliquamente da destra a sinistra.

536. (*P. P. come q.* 533). Boss ride apertamente bonario.

537. (*P. P. come q.* 535). Artinelli l'osserva ambiguo.

538. (*P. M. come q.* 526). Berta Maria avanza ed esce da sinistra ammirando sorridente l'anello al dito. I due uomini si stringono la mano, e si avviano a seguirla.

539. (*Did.*). *Il « Banchettissimo » degli artisti.*

540. (*C. T. Attraverso particolare di un ventilatore in movimento*). Interno della camera dove si svolge il banchetto. Un giocoliere si leva la giacca, monta al centro del tavolo, raccoglie i piatti che gli altri gli gettano e comincia a giuocare lanciandoli in aria. (*Il ventilatore scompare dal campo*). Il giuocoliere lancia i piatti verso destra e coglie al volo altri oggetti che gli vengono tirati contro.

541. (*P. M.*). Artinelli beve. (*Pan. a sinistra*).

542. (*C. T. come all'inizio di q.* 540, *attraverso il ventilatore in funzione*).

543. (*P. M. pan. in alto*). Klerck ha sulle ginocchia una donnina allegra che gli fà il solletico sulla testa rasata.

544. (*C. T. come q.* 542, *ma senza il ventilatore*). Il giuocoliere fà l'atto di lanciare una bottiglia verso sinistra.

545. (*P. M.*). Un angolo della tavola. I commensali si fanno schermo con le mani.

546. (*C. T. come q.* 544). Il giuocoliere ripete l'atto verso destra.

547. (*P. M.*). Un altro angolo della tavola. Altri commensali si fanno schermo con le mani.

548. (*C. T. come q.* 540 *attraverso il ventilatore*). Salta sul tavolo l'attrice del q. 543 ed incomincia a danzare sguaiatamente.

549. (*M. P. P. pan. a destra*). I commensali sottolineano il ritmo della danza accompagnandolo con movimenti delle mani e del corpo.

550. (*P. M.*). Un pianista suona. Sul fondo sopra le teste dei commensali si vede la donna che danza.

551. (*F. I. Ingr. del q. preced.*). La donna danza.

552. (*P. P. c. c.*). La donna danzando si rovescia di fronte; si leva di testa il cappellino piumato e lo lancia maliziosamente verso destra.

553. (*P. P.*). Klerck riceve buffamente il cappellino sulla testa.

554. (*P. P. come q.* 552). La donna continua a danzare.

555. (*P. M. dall'alto*). Berta Maria s'alza in piedi e comincia a danzare. Boss e Klerck, accompagnano il ritmo. Berta Maria esce da destra.

556. (*C. T. come q.* 544). Berta Maria sale sul tavolo da destra.

557. (*P. M. Ingr. del q. preced.*). Essa respinge l'altra che ne discende, quindi comincia a danzare.

558. (*C. T. come q.* 540). Berta Maria danza.

559. (*P. M. come q.* 550). Il pianista e Berta Maria che danza.

560. (*C. T. come q.* 544). Anche due contorsionisti montano sul tavolo e danzano buffamente con la testa rovesciata tra le gambe.

561. (*P. M.*). Boss segna il tempo battendo allegramente le mani.

562. (*P. M.*). Presso le gambe di Berta Maria i due contorsionisti danzano a testa rovesciata.

563. (*P. M. inq. contigua un po' dall'alto*). Berta Maria continua a danzare.

564. (*P. M.*). Un contorsionista a testa rovesciata.

565. (*P. M.*). Commensali in preda all'allegria, accompagnano la danza.

566. (*C. T. come q.* 560). Berta Maria barcolla stordita. Boss la raccoglie tra le braccia.

567. (*F. I.*). Allegri commensali corrono.

568. (*P. M.*). Boss dondola fra le braccia Berta Maria facendo atto di lanciarla.

569. (*F. I. ang. corr.*). Gli altri ridendo lo incoraggiano. In prima fila, a braccia tese, Artinelli.

570. (*P. M. come q.* 568). Boss lancia Berta Maria.

571. (*C. M.*). Berta Maria passa di volo dalle braccia di Boss a quelle di Artinelli.

572. (*P. M.*). Berta Maria nelle braccia di Artinelli.

573. (*Part.*). L'interruttore della luce elettrica viene girato da una mano.

574. (*P. M.*). Artinelli approfitta dell'oscurità per baciare Berta Maria sulle labbra.

575. (*P. M.*). Un uomo, vicino alla porta, gira nuovamente l'interruttore della luce.

576. (*P. M.*). Mentre tutti si avviano verso destra, Artinelli depone a terra Berta Maria, che esce da destra. (*Dissolvenza incrociata*).

577. (*Part.*). Diverse mani tolgono i cappelli da un attaccapanni. (*Diaframma in chiusura*).

578. (*Diaframma in apertura F. I.*). Interno corridoio della casa in cui vivono Artinelli, Boss e Berta Maria. I tre entrano di spalle da destra, barcollando. Al centro Boss, a destra Berta Maria, a sinistra Artinelli. Si fermano a sinistra davanti alla porta chiusa della camera di Artinelli.

579. (*P. P. Ingr. del preced.*). Artinelli barcollando esce da sinistra mentre entra da destra Berta Maria. Sempre oscillando, esce da destra Berta Maria e ricompare da sinistra Artinelli. Questi di nuovo esce a sinistra. Boss entra da destra. La mano di Artinelli gli batte sulle spalle.

580. (*F. I. come q.* 578 *sul mov. della mano di Artinelli sulla spalla di Boss*). Boss e Berta Maria si allontanano verso il fondo. Artinelli fermo vicino alla sua porta li osserva allontanarsi.

581. (*P. M. inq. corr.*). Artinelli barcolla ancora, poi, sicuro che gli altri non possono più vederlo, smette di fingere l'ebbrezza e rimane a guardare ambiguamente.

582. (*F. I. inq. soggett. Ingr. del q.* 580). Boss in preda all'allegria abbraccia buffamente Berta Maria. I due danzando e barcollando arrivano davanti alla loro porta.

583. (*P. M. come q.* 581). Artinelli continua a fissarli.

584. (*P. P.*). Boss, chinato, tenta a più riprese di far entrare la chiave nel buco della serratura.

585. (*P. P. P. Ingr. del q.* 583). Artinelli li guarda.

586. (*P. P. come q.* 584). Boss riesce ad infilare la chiave.

587. (*P. P. come q.* 583). Artinelli si volge a destra e s'accinge ad entrare nella sua camera.

588. (*P. M.*). In fondo al corridoio Boss e Berta Maria oltrepassano la porta della loro camera.

589. (*P. M. come q.* 587). Artinelli, fissando sempre lo sguardo nella direzione in cui i due sono usciti, sorridendo apre la porta della sua camera, entra e richiude.

590. (*Did.*). *Come al solito, dopo le prove, tutti gli artisti si radunavano al caffè.*

591. (*F. I.*). Interno di un caffè visto attraverso una vetrina su cui spicca la scritta: « Café Central Hotel ».

592. (*P. P. c. c. pan. sin.*). All'interno, tra gli avventori seduti ai tavolini.

593. (*P. M.*). Un tavolo affollato. Al centro si vede Boss che, sigaro acceso in bocca, sta giuocando a carte.

594. (*P. M. Ingr. del q. preced.*). Boss raccoglie le carte sul tavolo e ne tira un'altra.

595. (*P. M. c. c.*). L'altro giuocatore, un tipo dall'aspetto debole e maligno, baffetti scuri, giuoca le sue carte con attenzione.

596. (*P. M.*). Altri avventori osservano il giuoco.

597. (*P. P.*). Il tipo del q. 595 solleva la testa e parla.

598. (*Did.*). *E Artinelli dov'è?..*

599. (*P. M.*). Boss si toglie il sigaro di bocca e risponde giovialmente.

600. (*Did.*). *Dorme ancora, lui!*

601. (*P. M.*). Dall'esterno: la finestra della camera di Artinelli. Questi in pigiama apre le tendine e spalanca i vetri. Lo si vede poi andare verso il fondo, raccogliere a terra qualche cosa a sinistra ed aprire con precauzione la porta che dà sul corridoio. Le tendine della finestra oscillano per la corrente d'aria che si forma.

602. (*P. M.*). Scorcio del corridoio del q. 578. A sinistra la porta della camera si schiude e compare Artinelli che guarda verso il fondo, verso la porta della camera di Boss e Berta Maria.

603. (*P. M.*). Artinelli sempre fisso verso la porta della camera della donna, si abbassa lentamente.

604. (*Part. inq. contigua e dall'alto*). Le sue mani depongono a terra un paio di scarpe scollate.

605. (*P. M. come q.* 603). Artinelli rientra in camera.

606. (*C. M. come q.* 601. *Sul movimento*). Artinelli rientra e chiude la porta con precauzione.

607. (*P. M. come q.* 605). La porta si richiude.

608. (*C. T.*). Il corridoio deserto.

609. (*P. M.*). La porta della camera di Berta Maria si schiude. Ne esce la donna (*inquadrata alla vita, esclusa la testa*).

610. (*C. M. come q.* 606). Artinelli presso la porta, ascolta.

611. (*P. P.*). Artinelli ascolta. (*Carrello avanti fino al particolare*). L'orecchio in ascolto. (*Dissolvenza incrociata*).

612. (*F. I. dall'alto*). Il pavimento del corridoio. Sul fondo avanza Berta Maria. (*L'inquadratura esclude la testa*).

613. (*P. M. con carrello*). Berta Maria avanza nel corridoio.

614. (*C. M. c. c. Carrello avanti*). Dalla porta in fondo a destra esce Artinelli che si china a riprendere le scarpe, poi si volge di fronte (*verso la macchina da presa*).

615. (*P. M. Ingr. del preced.*). Artinelli riconosce e saluta sorridendo Berta Maria (*f. c.*).

616. (*P. M.*). Artinelli volto di profilo verso destra, continua a sorridere, mentre la sua mano destra scompare nel vano della porta.

617. (*C. M.*). Dall'interno della camera di Artinelli, si vede il corpo di lui tra gli stipiti della porta; la sua mano sporge a gettare le scarpe che vanno a cadere su di una poltrona.

618. (*P. P. come q.* 616). Entra da destra Berta Maria. I due si stringono cordialmente la mano.

619. (*Did.*). *C'è qualche cosa di nuovo?*

620. (*P. M.*). Berta Maria si schermisce ridendo.

621. (*P. M.*). Artinelli la fissa (*f. c.*).

622. (*P. M. come q.* 620). Lei lo guarda con civetteria.

623. (*P. M. come q.* 621). Lui la fissa traendo boccate di fumo dalla pipa. Poi dice insinuante:

624. (*Did.*). *Il nostro successo ci ha procurato una vantaggiosa scrittura per l'America.*

625. (*P. M. come q.* 622). Lei ride contenta e lusingata.

626. (*P. M. come q.* 618). Artinelli entra nella sua camera; Berta Maria si avvicina alla soglia.

627. (*P. M.*). Dall'interno della camera di Artinelli si vede Berta Maria sulla soglia della porta aperta.

628. (*Part.*). Le tendine della finestra oscillano.

629. (*P. M.*). Artinelli parla, tenendo un foglio in mano.

630. (*Did.*). *Chiudete la porta, per favore... Non sentite che corrente?*

631. (*Part. come q.* 628). Le tendine oscillano agitate dal vento.

632. (*P. M. come q.* 627). Berta Maria rivolge sospettosa lo sguardo a sinistra.

633. (*Part. come q.* 631).

634. (*P. M. come* 632). Essa torna a guardare verso Artinelli (*f. c.*).

635. (*P. M.*). Artinelli fingendo di leggere il foglio la guarda sott'occhi.

636. (*P. M. come q.* 634). Berta Maria fissandolo avanza (*fino al P. P.*); getta un'occhiata rapida in direzione della finestra; richiude la porta alle sue spalle, senza voltarsi.

637. (*Part. come q.* 633). Le tendine si afflosciano, non più agitate dall'aria.

638. (*C. T.*). Artinelli ha in mano il foglio di carta, e fissa Berta Maria che sulla destra in fondo, accanto alla porta, si guarda intorno smarrita.

639. (*P. P. Ingr. q. precedente*). Berta Maria.

640. (*P. M.*). Berta Maria contro la porta. (*Pan. destra*). Entra da destra Artinelli che, sedendo su di una valigia, le porge il foglio. Lei legge confusa.

641. (*P. M. Ingr. del preced.*). Lei restituisce il foglio ad Artinelli che continua a fissarla.

642. (*P. M. come q. 640. Racc. sul mov.*). Artinelli prende il foglio dalle mani di Berta Maria confusa e sorridente.

643. (*Did.*). *È tutta qui la vostra riconoscenza?*

644. (*P. M. come q. 642*).

645. (*P. P.*). Berta Maria distoglie lo sguardo da Artinelli di cui si vede il viso stagliato sul margine destro del quadro.

646. (*P. M. come q. 644. Pan. sin.*). Artinelli avanza proteso verso Berta Maria che indietreggia un po'; poi l'afferra di scatto, con la sinistra, mentre la sua destra corre alla chiave.

647. (*Part.*). La mano di Artinelli gira la chiave nella toppa.

648. (*P. P.*). Artinelli fissa Berta Maria, proteso sul volto di lei.

649. (*Did.*). *Mia devi essere... sono io che t'ho lanciata... senza di me ti trascineresti ancora per i baracconi delle fiere.*

650. (*P. M. come q. 646. Pan. sin.*). Berta Maria si divincola e si afferra a qualche cosa a sinistra.

651. (*Part.*). Una brocca in un catino sopra la toilette. Cadono vari oggetti nell'inquadratura, tra cui un estensore per esercizi ginnastici.

652. (*P. M. Pan. come q. 650*). Artinelli afferra Berta Maria che si divincola.

653. (*P. P. Ingr. del preced.*). I due lottano scompostamente. Artinelli riesce a tener ferma la donna e la bacia lungamente sulla bocca. Berta Maria si abbandona. (*Diaframma in chiusura*).

654. (*P. P.*). Al caffè degli artisti; sul tavolo di Boss: vengono gettate alternativamente le carte dai due giuocatori.

655. (*P. M.*). Boss getta una carta trionfalmente.

656. (*P. P.*). L'altro giuocatore (*quello del q. 595*) riceve un consiglio da uno ch'è tra gli spettatori.

657. (*Part.*). Le carte tenute in mano da uno dei giuocatori. La mano dell'altro mentre si giuoca raccoglie le carte sul tavolo.

658. (*P. P. come q.* 654). Il tavolo di Boss, mentre si giuoca.

659. (*P. P. dall'alto. Altra inquadratura simile alla precedente*).

660. (*P. M. come q.* 601). Artinelli si affaccia; chiude i vetri guardando verso l'interno, abbassa una stuoia.

661. (*P. M. come q.* 655). Boss giuoca soddisfatto.

662. (*P. P. come q.* 656). L'altro giuocatore lo guarda mortificato.

663. (*Part. come q.* 657). Le carte da giuoco.

664. (*P. M. di profilo*). Boss a sinistra, l'altro a destra.

665. (*P. M.*). Il giuocatore avversario di Boss.

666. (*P. M. come q.* 664). Entrano in campo i due giuocatori protendendosi l'uno verso l'altro. Boss sorridendo sempre pone nel portafogli i denari vinti.

667. (*P. P. Ingr. del preced.*). L'altro insinua:

668. (*Did.*). *Sei fortunato tanto nel giuoco come in amore.*

669. (*P. M.*). Boss sorride assentendo bonario; ripone in tasca il portafogli, compiaciuto.

670. (*P. M. come q.* 660). La stuoia viene risollevata da Artinelli che ha i capelli scompigliati. Egli torna a fissarne la cordicella, poi va verso l'interno della stanza.

671. (*Part.*). Una targa su cui è scritto: « Pensione per artisti - Abbonamento ai pasti - Prezzi modici ».

672. (*C. T.*). Interno della sala da pranzo nella pensione. Tutti i tavoli sono occupati.

673. (*P. M.*). Ad un tavolo Boss legge. Berta Maria, al centro tra i due uomini mangia; Artinelli fà l'atto di trarre qualche cosa dalla tasca interna della giacca.

674. (*P. M. sul mov.*). Artinelli esibisce un cartoncino piegato in due.

675. (*P. M. come q.* 673). Gli altri due lo guardano. Boss si toglie il sigaro di bocca. Artinelli gli porge il cartoncino.

676. (*Part. dall'alto*). Il cartoncino passa dalla mano di Artinelli a quella di Boss.

677. (*P. M.*). Boss legge.

678. (*Part.*). Nel cartoncino è stampato: « Comitato "Pro casa Artisti Invalidi". Spett. Trio Artinelli. La S. V. è invitata alla festa del "Fuoco" che avrà luogo il 6 corr. alle ore 22. Il Comitato ».

679. (*P. M.*). Artinelli scruta i due con falsità.

680. (*P. M.*). Berta Maria guarda supplichevole verso sinistra indi lancia uno sguardo d'intesa ad Artinelli (*f. c. a destra*).

681. (*P. M. come* 679). Artinelli.

682. (*P. M. come q.* 680). Berta Maria.

683. (*P. M.*). Boss riprende a leggere il giornale.

684. (*Did.*). *Mi dispiace, ma stasera non posso mancare alla riunione al Circolo degli Artisti.*

685. (*P. M. come q.* 682). Berta Maria che guardava verso Artinelli, si china nuovamente a mangiare, lanciando un'occhiata in direzione di Boss, indi gli dice, supplichevole:

686. (*Did.*). *Peccato: non ho mai veduto una festa simile.*

687. (*P. M.*). Boss la osserva indi rivolgendosi giovialmente verso sinistra dice:

688. (*Did.*). *Se il signor Artinelli vuole accompagnarti...*

689. (*P. M. come q.* 681). Artinelli sorride acconsentendo.

690. (*P. M. come q.* 687). Berta Maria si china sulla mano di Boss, baciandola.

691. (*P. P. come q.* 689). Artinelli fissa in direzione della coppia, poi riprende in mano il biglietto d'invito.

692. (*Did.*). *La « festa del fuoco ».*

693. (*C. L.*). Notte. Giuochi pirotecnici. (*Panoramica*). Si riflettono in uno specchio d'acqua.

694. (*C. L. dall'alto*). Sulla riva, Artinelli e Berta Maria sono seduti abbracciati.

695. (*C. L. Altro angolo, come q.* 693).

696. (*C. L. come q.* 694). I due scherzano sull'erba.

697. (*C. L.*). La gente raccolta sulla riva sta ad osservare lo spettacolo.

698. (*P. M.*). Artinelli fissa Berta Maria che ride spensieratamente mentre si accomoda in testa il cappellone di paglia.

699. (*F. I.*). Da dietro un cespuglio avanza con le mani in tasca il giuocatore sfortunato del q. 595. Egli si arresta vedendo...

700. (*P. M. inq. soggett.*). Artinelli e Berta Maria si baciano con effusione.

701. (*F. I. come q.* 699). L'uomo avanza un po', cautamente, per veder meglio.

702. (*C. M. ang. corr.*). I due continuano a baciarsi.

703. (*P. M. Ingr. del q.* 700). I due si staccano dall'abbraccio.

704. (*P. P.*). L'uomo osserva, sorride con malignità ed accenna ad andarsene.

705. (*P. M. come q.* 700). Artinelli bacia la mano e il braccio di Berta Maria; poi tira fuori di tasca qualche cosa.

706. (*Part.*). La mano di Artinelli infila un bracciale al polso di Berta Maria.

707. (*P. M. come q.* 705). Berta Maria ha uno slancio di sorpresa e di gioia; si getta nuovamente a baciare Artinelli che l'abbraccia.

708. (*P. M.*). Nella sua camera, Boss disteso a letto, si sveglia di soprassalto; si volge ad accendere un abat-jour sulla destra del quadro; guarda l'ora.

709. (*Part.*). Una vecchia sveglia segna le tre e cinque.

710. (*P. P.*). Boss solleva la testa, stupefatto.

711. (*P. M. inq. soggett.*). Il lettuccio di Berta Maria vuoto e composto.

712. (*P. P. come q.* 710). Boss.

713. (*P. M. come q.* 711). Il letto.

714. (*P. M.*). Boss disorientato abbassa lo sguardo.

715. (*P. P. inq. soggett.*). La sveglia.

716. (*P. M. come q.* 714). Boss volge smarrito la testa verso...

717. (*P. M. inq. soggett.*). La finestra chiusa.

718. (*P. M. come q.* 716). Boss torna a guardare...

719. (*P. P.*). La sveglia.

720. (*P. M. come q.* 718). Boss sbadiglia pigramente e torna a coricarsi.

721. (*C. L. Esterno come q.* 693). È l'alba, le luci si spengono.

722. (*Part.*). Nella camera di Boss. La sveglia segna le quattro e otto minuti. (*Dissolvenza incrociata*).

723. (*P. M.*). Bossa siede pensieroso sul letto, il mento appoggiato sulla mano destra, alza lentamente e sospettosamente gli occhi.

724. (*P. M. inq. sogg. come q.* 711). Il lettuccio di Berta Maria, intatto.

725. (*P. M. come q.* 723). Boss sta fisso a guardare il lettuccio (*f. c.*). si toglie la mano dal mento.

726. (*C. L.*). Esterno nel parco ove si è svolta la festa. Ormai il cielo è schiarito completamente.

727. (*C. M.*). Nella camera di Boss. Questi, in pigiama, a capo basso, si dirige lentamente (*di spalle*) verso la finestra nel fondo, scosta le tendine.

728. (*P. M.*). La finestra dell'esterno. Le tendine vengono scostate. Boss compare oltre i vetri guardando amaramente verso la strada.

729. (*C. M. inq. soggett. dall'alto*). Il marciapiede. Rari passanti.

730. (*P. M. come q.* 728). Boss si ritira all'interno della stanza; le tendine si riabbassano.

731. (*P. M.*). Nella stanza, l'angolo col lettuccio di Boss. Questi entra (*in campo da sin.*) stanco; siede sul letto; spegne la luce dell'abat-jour ch'è sulla destra; poi si getta sul cuscino e si tira pigramente una coperta fin sul mento.

732. (*F. I.*). Interno del corridoio (*come a q.* 578) ora semibuio. Entrano da sinistra Artinelli e Berta Maria abbracciati. I due si baciano lestamente con cordialità quasi consueta davanti alla porta della camera di Artinelli; poi la donna fà con la destra un rapido cenno di saluto e va verso la porta della sua camera, in fondo. Giunta, si rivolge ancora, i due si salutano ancora.

733. (*P. P.*). Berta Maria si passa sul viso il piùmino della cipria, e, guardandosi nello specchietto alza la borsetta fino a coprire completamente il volto.

734. (*Part.*). A sinistra l'immagine riflessa dallo specchietto, a destra il viso di Berta Maria che si passa con cura il rossetto sulle labbra.

735. (*P. M.*). Interno della camera di Boss. La porta si schiude lentamente e entra furtiva e sorridente Berta Maria.

736. (*P. M. inq. soggett.*). Boss dorme sul suo lettuccio.

737. (*P. M. come q.* 735, *pan.*). Sempre fissando in direzione di Boss, Berta Maria chiude con precauzione la porta dietro di sè.

738. (*P. M. inq. soggett.*). Boss dorme.

739. (*P. P. Ingr. del q.* 737). Berta Maria si toglie il cappello.

740. (*P. M. come q.* 738). Boss socchiude gli occhi: osserva, fingendo di dormire.

741. (*P. P. come q.* 739). Berta Maria.

742. (*P. M. come q.* 740). Boss.

743. (*P. P. come q.* 741). Berta Maria.

744. (*P. M. come q.* 742). Boss.

745. (*Part.*). Le gambe di Berta Maria su cui scendono i vestiti. (*Dissolvenza incrociata*).

746. (*Part. come q.* 722). La sveglia segna le quattro e trentasette.

747. (*C. T.*). La stanza. I due dormono sui loro lettucci. Sul fondo Boss. Questi ad un tratto si alza di scatto, ed avanza verso Berta Maria.

748. (*P. P. c. c.*). Boss scuote Berta Maria intimorita...

749. (*P. M. c. c.*). ... la fissa.

750. (*P. M. c. c. dall'alto*). Ella gli parla supplichevole e con voluta ingenuità.

751. (*Did.*). *Non ho fatto nulla di male... sono andata col tuo permesso...*

752. (*P. P. Ingr. q.* 750). Berta Maria.

753. (*P. M. come q.* 749). Boss la fissa sconvolto dal sospetto.

754. (*P. P. come q.* 752). Berta Maria.

755. (*P. M. come q.* 753). Boss.

756. (*Part. Ingr. del q. preced.*). Le mani di Boss si schiudono; il braccio di Berta Maria ricade sul letto.

757. (*P. M.*). Berta Maria ora è più tranquilla.

758. (*P. M.*). Boss inghiotte amaro, abbassa la testa, la rialza lentamente, supplichevole.

759. (*P. P. come q.* 754). Berta Maria.

760. (*P. M. come q.* 758). Boss sorride, si china in avanti, verso destra.

761. (*P. P.*). Berta Maria. Entrano lentamente da destra le mani di Boss che l'accarezzano. Ella sorride e socchiude gli occhi. Entra da destra Boss

che la bacia sulla fronte, (*panoramica*), poi l'allontana da sè dolcemente e l'adagia sul cuscino.

762. (*P. M. come q.* 760). Boss, sorridendo confuso, si volge per allontanarsi.

763. (*P. M. corrisp.*). Berta Maria protende, ridendo, un braccio in avanti.

764. (*P. M. come q.* 762). Boss, al richiamo, si volge e si precipita a baciare il braccio di Berta Maria.

765. (*Did.*). *La solita partita.*

766. (*P. M.*). Interno del caffè. Ad un tavolo Boss fuma e giuoca a carte.

767. (*P. M. Ingr. del q. preced. e pan. in alto*). Entra da destra il tipo del q. 699, e si china a salutare Boss che risponde sorridendo stringendogli la mano. Il tipo esce nuovamente (da destra). Boss continua a giuocare.

768. (*P. M.*). Il tipo del quadro precedente, siede ad un tavolo vuoto.

769. (*P. M. come q.* 766). I giuocatori.

770. (*P. M. come q.* 768). Il tipo posa la tazzina del caffè che ha sorbito, e allontana con un gesto il vassoio.

771. (*P. M. come q.* 767). I due giuocatori.

772. (*P. M. come q.* 770). L'uomo atteggiandosi a pittore disegna con noncuranza con una matita, sul piano di marmo del tavolino, qualche cosa che copia (*da f. c.*).

773. (*P. M.*). Il competitore di Boss parla.

774. (*Did.*). *La tua fortuna è impressionante!*

775. (*P. M. Ang. corr.*). Boss mescola le carte e annuisce sorridendo.

776. (*P. M.*). Un uomo si avvicina al tavolo del tipo che sta disegnando, lo saluta togliendosi la paglietta. I due si stringono la mano. L'altro si china ad osservare i disegni.

777. (*Part. Dall'alto*). Il piano del tavolo. Sulla sinistra una caricatura di Berta Maria ed Artinelli abbracciati; sulla destra una caricatura di Boss a braccia incrociate con sulla fronte disegnate due corna.

778. (*Part. Ingr. del precedente*). Il gruppo Artinelli Berta Maria. Sulle loro teste, a semicerchio sono disegnati i nomi a stampatello.

779. (*Part. Ingr. del q.* 777 *e contigua alla preced.*). La caricatura di Boss. Sull'alto il nome in stampatello.

780. (*P. M. come q.* 776). Il nuovo venuto guarda ridendo verso sinistra in direzione di Boss (*f. c.*). Entra un altro avventore da destra e si aggiunge al primo cui stringe la mano. Anche questi si china a guardare sul tavolo.

781. (*Part. come q.* 777). Le caricature.

782. (*P. P. Ingr. di q.* 780). Il primo venuto sussurra all'orecchio dell'altro qualche cosa con malizia.

783. (*P. M. come q.* 780). L'altro agita la mano con gesto espressivo. Un altro si aggiunge al gruppo e guarda il tavolo.

784. (*Part. come q.* 777 *inq. soggett. con diversa angolazione da destra*). Il tavolo.

785. (*P. P.*). I tre uomini in piedi si scambiano sorridendo occhiate significative.

786. (*P. M.*). I tre di spalle, stretti in gruppo, chini sul tavolo. Entra da sinistra Klerck; gli altri lo invitano a vedere.

787. (*P. M.*). Il gruppo di fronte. Klerck si china sul tavolo.

788. (*Part. come q.* 784 *con angolo da sinistra*). Il tavolo.

789. (*P. M. come q.* 787). Klerck rialza la testa; gli altri ridono.

790. (*P. M. come q.* 786). Klerck si guarda attorno timidamente.

791. (*F. I. ang. corr.*). Boss si alza dal tavolo e chiama.

792. (*P. M. come q.* 790). Il gruppo si rivolge al richiamo, bruscamente sorpreso. Klerck sorride imbarazzato; un altro affetta di aggiustarsi la cravatta.

793. (*F. I. come q.* 792). Boss giovialmente saluta i compagni che, seduti, lo attorniano.

794. (*P. M. come q.* 792). Tre del gruppo escono di campo, con imbarazzo. Rimangono Klerck e, seduto, il tipo che ha fatto il disegno.

795. (*P. M.*). Boss avanza sorridente evitando i tavoli.

796. (*P. M.*). Boss entra dalla sinistra e si allontana verso il fondo dove si vede Klerck sempre avanti al tavolino. I due si dànno la mano e siedono allo stesso tavolino.

797. (*P. M. Ingr. del q. precedente*). Mentre Boss e Klerck parlano...

798. (*Part. come q.* 777). ... una mano entra da sinistra e poggia sul disegno il vassoio con la tazzina da caffè, vuota.

799. (*P. M. come q.* 797).

800. (*P. M.*). Ad un altro tavolo gli avventori già visti nel q. 792 fanno pettegolezzi ridendo in direzione di Boss (*f. c.*).

801. (*P. M. come q.* 799). Boss fà un ampio gesto per chiamare il cameriere.

802. (*P. M.*). Il cameriere che sta facendo il conto ad un gruppo di clienti, alza la testa.

803. (*P. M.*). Ad un altro tavolo. Altri clienti. Un uomo si china con malizia all'orecchio di una donna.

804. (*P. M. come q.* 801). Dalla destra vien fatto scivolare sul tavolo un vassoio con due bicchieri. Boss offre da bere all'altro.

805. (*P. M. Ingr. del q.* 803). L'uomo parla alla donna indicando Boss (*f. c.*).

806. (*P. M. come q.* 804). I due bevono.

807. (*P. P. P.*) L'uomo del q. 805 si china portando una mano alla bocca nell'atto di chi confida un segreto.

808. (*P. P.*). Due uomini ascoltano con attenzione stupita.

809. (*P. M. ang. corr.*). L'uomo del q. 807 parla.

810. (*P. M.*). Boss, Klerck e l'altro, seduti allo stesso tavolo. Il tipo batte nervosamente una sigaretta sul piano del tavolo; Boss gli porge un cerino acceso.

811. (*P. M.*). Quattro avventori guardano con curiosità e malizia verso destra, poi volgono le spalle pettegolando.

812. (*P. M.*). Boss e Klerck parlano. Sul fondo, in disparte, l'altro osserva confuso e preoccupato. Si avvicina il cameriere del q. 802 e si appresta a fare il conto.

813. (*P. M.*). Il cameriere si sporge in avanti togliendosi la matita sull'orecchio.

814. (*P. M.*). Il tipo del q. 810 lo osserva obliquamente, trepidante.

815. (*P. M. come q.* 812). Il tipo, alla richiesta del cameriere sta per pagare. Boss gli ferma il braccio e paga lui. Il cameriere porge il resto. Il tipo osserva ansioso muovendo lo sguardo dall'uno all'altro.

816. (*P. M. dal basso*).. Klerck sussulta vedendo portar via il vassoio che copriva il disegno. Si protende in avanti la sagoma dell'altro.

817. (*Part. come q.* 788). Da destra entrano le braccia del tipo che si appoggia al tavolo, coprendo il disegno.

818. (*P. M. come q.* 815). Il tipo guarda atterrito Boss che continua a parlare tranquillamente con Klerck.

819. (*F. I. Riduz. del precedente*). Dall'esterno si vede attraverso una porta a vetri, Klerch che si alza per primo, Boss lo segue. I due vengono alla porta che aprono. Il tipo, si alza con un sospiro di sollievo. Boss e Klerck escono da sinistra. L'altro li segue mettendosi il cappello in testa.

820. (*P. M. dal basso e di fronte*). Boss e Klerck scendono una scala.

821. (*P. M.*). All'interno del caffè, il cameriere del q. 815 sta pulendo il tavolo al quale erano seduti i tre. Si arresta vedendo...

822. (*Part. inq. soggett. come q.* 777). Le caricature.

823. (*P. M.*). Il cameriere chino sul davanti, si passa lo straccio sui baffi, poi si rialza e sorride.

824. (*P. M. dal basso*). Sulla scala. Nel fondo compare il tipo che discende. Sul davanti Boss e Klerck fermi. Il primo cerca preoccupato qualche cosa nella tasca interna della giacca.

825. (*Part.*). Sul tavolino del q. 777 si vede il portasigarette, dimenticato da Boss.

826. (*P. M. come q.* 824). Boss appoggia una mano sulla spalla di Klerck pregandolo di attendere; poi si volge e risale i gradini di corsa.

827. (*P. M. come q.* 821). Boss entra da sinistra prende sul tavolino il portasigarette. Il cameriere lo guarda, poi esce da destra.

828. (*P. P.*). Boss osserva stupito.

829. (*P. M. inq. soggett.*). Il cameriere si allontana fischiettando e ancheggiando.

830. (*P. P. come q.* 828). Boss guarda in basso.

831. (*P. M. come q.* 827). Boss gira attorno al tavolino, su cui si china a guardare.

832. (*P. M. di spalle*). Boss è chino sul tavolino.

833. (*Dett. inq. soggett.*). Il tavolino su cui poggiano le mani di Boss .

834. (*P. M. come q.* 832). Boss si rivolta lentissimamente, barcollando e fissando stravolto in avanti (*verso la macchina da presa*) poi rapidamente con solo movimento degli occhi a destra e a sinistra; infine, egli abbassa la testa e la rialza terribile. (*Dissolvenza incrociata*).

835. (*P. M. Rapida pan. verso sinistra a sempre maggior velocità*). I clienti del caffè.

836. (*P. M.*). Boss, infuriato, tiene il tavolino al di sopra della testa; poi lo scaraventa a terra.

837. (*Dett. dall'alto*). Il tavolino si spezza contro terra.

838. (*C. T.*). Il locale. I clienti si rivolgono (*verso la macchina da presa*).

839. (*P. M. c. c. di q.* 826). Sulla scala, il tipo e Klerck si volgono ansiosi verso sinistra.

840. (*F. I.*). La scala vista dall'alto. Il tipo scappa di corsa. Klerck intimo-rito lo segue.

841. (*P. M.*). Boss all'interno del locale, i suoi occhi sono spalancati, stravolti. Ansante egli esce bruscamente da sinistra.

842. (*F. I.*). La scala vista dal basso. In alto appare Boss che discende rapidamente oscillando appoggiandosi alla ringhiera.

843. (*P. M.*). L'uscita sulla strada.

844. (P. *M. Ingr. del q. preced.*). Dal portone escono il tipo e Klerck sotto braccio. Essi si fermano a guardare verso l'interno.

845. (*F. I. c. c. dall'interno*). Boss entra rapidamente da destra e oltrepassa la porta a vetri dell'uscita.

846. (*P. M. Ingr. di q.* 844). Boss scuote il tipo afferrandolo alla giacca, poi si ferma e lo fissa.

847. (*Did.*). *Li ho sorpresi io stesso... alla festa del Linderpark...*

848. (*P. M. come q.* 846). Boss appare come fulminato dalla notizia; lascia andare l'altro e fissa nel vuoto. L'altro ansante per lo spavento esce indietreggiando da sinistra.

849. (*C. M.*). Il marciapiede su cui passa della gente.

850. (*P. M. come q.* 848). Boss sempre con lo sguardo fisso avanza barcollante fino ad uscire da destra.

851. (*Did.*). *Quella sera il trio portentoso doveva prodursi, per la sua serata d'onore, nell'emozionante « triplo salto mortale » eseguito da Artinelli con la testa avvolta in un sacco.*

852. (*F. I.*). Interno del camerino di Boss e Artinelli. Sul fondo Artinelli in accappatoio, davanti alla toilette, si sta incipriando il viso. A destra si apre la porta d'ingresso e compare Boss.

853. (*P. M. Ingr. del preced.*). Artinelli lo saluta ridente.

854. (*P. M. ang. corr.*). Boss immobile non risponde al saluto.

855. (*F. I. come q.* 852). Boss richiude lentamente la porta.

856. (*C. T.*). Mentre Artinelli riprende ad incipriarsi, Boss viene in avanti a sedere svogliatamente sul suo tavolo su cui poggia il cappello che si leva di testa.

857. (*C. M.*). Un ridotto nel retroscena. Entra, da una porta in fondo, Berta Maria in accappatoio, disinvolta, recando un costume al braccio, va verso destra.

858. (*P. P. di fronte*). Boss si passa svogliatamente sul viso un bastoncino di cerone.

859. (*P. P. di fronte*). Artinelli si dipinge fatuamente le sopracciglia con una lunga matita.

860. (*P. P. come q.* 858). Boss sempre con gli occhi fissi nel vuoto posa lentamente il bastoncino di cerone.

861. (*P. P. come q.* 859). Artinelli si passa ora sulle labbra il bastoncino di rossetto spalmando il colore col mignolo.

862. (*C. T. come q.* 856). Mentre Artinelli è tornato ad incipriarsi, Boss distende svogliatamente sul viso il cerone. Artinelli si alza rapidamente, volge uno sguardo a Boss, poi esce dalla stanza.

863. (*P. M.*). Nel retropalco. Artinelli guardandosi in uno specchio che sostiene con la sinistra, si passa un pettine sui capelli. Entra da sinistra Berta Maria che gli porge la mano con familiarità, poi con civetteria gli toglie dalle mani pettine e specchio e s'aggiusta i capelli. Artinelli le sorride; poi toglie di tasca un fazzoletto e se lo preme sotto il mento.

864. (*P. M.*). Boss al suo tavolo sta terminando di passarsi sul viso il piumino della cipria. Lo posa sul tavolo; si alza lentamente, prende sottobraccio il suo costume, si volge ed esce richiudendo la porta dietro di sè.

865. (*P. M. come q.* 863). Nel retropalco Artinelli si sta ora fasciando i polsi. Berta Maria si pettina ancora.

866. (*P. M. Dall'alto*). Boss sale da una scaletta sulla destra, quasi di spalle, trascinandosi verso sinistra.

867. (*C. M.*). Boss avanza nel retropalco, ciabattando.

868. (*Dett.*). I piedi di Boss in cammino.

869. (*P. M.*). Un uomo fà cenno di far piano.

870. (*P. M.*). Boss si volge verso destra e si ferma.

871. (*P. M. come q.* 869). L'uomo guarda verso destra.

872. (*P. M.*). Sulla scena. Quattro ballerine in fila, in costumi succinti e piumati, stanno danzando con movimenti sincroni.

873. (*P. M.*). Boss guarda verso destra; si guarda i piedi; torna a guardare verso destra; poi si volge verso sinistra e...

874. (*Dett. come q.* 868). ... i piedi avanzano con precauzione.

875. (*P. M.*). Boss avanza (*di fronte*). Si ferma .

876. (*P. M. Ingr. di q.* 865). Artinelli si china galantemente su Berta Maria che si volge e gli sorride con civetteria.

877. (*P. P.*). Boss fisso a guardarli. I suoi occhi si velano.

878. (*P. M. come q.* 876. *Fortissimo flou*). A poco a poco emerge nitida la testa di Artinelli che continua a legarsi i polsi, aiutandosi con la bocca.

879. (*P. M. Rid. di q.* 877). Boss guarda fisso.

880. (*P. P.*). Berta Maria vede Boss (*f. c.*), avanza sorridente verso di lui.

881. (*C. M.*). Il gruppo. Berta Maria si appressa a Boss immobile; Artinelli si scosta e va sulla sinistra iniziando a togliersi l'accappatoio.

882. (*P. M. Rid. di q.* 879). Berta Maria si avvicina a Boss sempre immobile, lo bacia rapidamente sul collo, e torna a pettinarsi.

883. (*P. M.*). Artinelli si accomoda sulle spalle un mantello nero sul quale è ricamato un teschio bianco.

884. (*P. P. come q.* 877). Boss socchiude gli occhi sentendosi mancare. (*Dissolvenza incrociata*).

885. Una raggiera di punti luminosi, deformata otticamente, si muove da sin. a destra. (*Dissolvenza incrociata*).

886. (*P. M.*). Artinelli appeso al suo trapezio in atto di prendere lo slancio.

887. (*C. M.*). Sul palcoscenico, verso il sipario abbassato. (*Dall'alto*). Sul davanti i tre acrobati. Artinelli già pronto va verso il fondo. Berta Maria va verso destra, si leva l'accappatoio e mette sul costume d'acrobata il mantello nero. Boss le si avvicina. Sullo sfondo escono verso sinistra le ballerine del q. 872.

888. (*Part. fortemente dal basso*). Il sipario si alza.

889. (*C. M. come q.* 887). Un fondale a tenda si abbassa dietro cui si nascondono Artinelli e Berta Maria. Li raggiunge Boss ormai pronto. Il diret-

tore di scena gli batte sulla spalla mentre egli varca la tenda del fondale; poi esce correndo da destra.

890. (*F. I.*). Dietro il fondale: Berta Maria (a sinistra), Artinelli (al centro), Boss (a destra) si mettono in posa in attesa che si levi il sipario.

891. (*P. M.*). Il direttore di scena si avvicina all'attrezzista pronto a tirare su il sipario.

892. (*P. M.*). Ad Artinelli gli cade dal petto il fregio col teschio. Egli abbassa gli occhi a terra.

893. (*Dett.*). A terra, il fregio cade ai suoi piedi.

894. (*F. I. come q.* 890). Artinelli si china a raccoglierlo. Berta Maria si volge a sinistra chiamando.

895. (*P. M. come q.* 891). Il direttore di scena guarda a sinistra (*c. c.*). per rendersi conto di ciò che succede.

896. (*F. I. come q.* 894). Avanza un inserviente dal fondo. Berta Maria si china sul petto di Artinelli.

897. (*P. P.*). Berta Maria appunta il fregio sul' petto di Artinelli.

898. (*P. P. P. corrisp.*). Boss osserva con la coda dell'occhio.

899. (*P. P. come q.* 897).

900. (*F. I. come q.* 896). L'inserviente torna ad allontanarsi. Berta Maria fà un cenno d'assenso verso sinistra.

901. (*P. M. come q.* 895). Il direttore di scena alza una mano verso un interruttore.

902. (*Dett.*). Un globo s'accende.

903. (*Dett.*). Il leggio del maestro di musica. La bacchetta batte sul paralumetto.

904. (*P. P.*). Il maestro (di spalle) in atto di cominciare a dirigere.

905. (*F. I. come q.* 900). I tre acrobati pronti.

906. (*P. M.*). Un elettricista manovra un quadro di distribuzione.

907. (*F. I.*). I tre acrobati in attesa. La luce si spegne.

908. (*P. P. Ingr. di q.* 901). L'attrezzista alza il sipario.

909. (*Did.*). *Il numero sensazionale.*

910. (*F. I. come q.* 907). Il sipario si leva. I tre acrobati si inchinano verso il pubblico.

911. (*C. L. molto dall'alto*). Il palcoscenico inondato dai fasci dei riflettori. Gli acrobati si sbarazzano dei mantelli; scendono in platea (*pan. verticale verso il basso*). Berta Maria e Artinelli escono a sinistra. Boss comincia a salire la sua scala di corda.

912. (*F. I. inq. supina*). Boss sale sulla scaletta di corda...

913. (*F. I. come q.* 912). ... È quasi giunto.

914. (*F. I. come q.* 913). Sull'altra scaletta salgono Berta Maria e Artinelli.

915. (*C. M. come q.* 913). Boss giunto al suo trapezio vi si aggancia con le gambe piegate e si spenzola nel vuoto.

916. (*C. M. orizzontale*). Boss si esercita sul suo trapezio.

917. (*C. M. come q.* 471). Artinelli sale sulla piattaforma, su cui è già Berta Maria.

918. (*C. T. della sala*). In alto gli acrobati.

919. (*C. M. come q.* 917). Artinelli slega il suo trapezio...

920. (*C. L. come q.* 482) ... si slancia nel vuoto; dondola; fà una capriola in aria e si afferra tempestivamente alle mani di Boss.

921. (*C. L.*). I due dondolano aggrappati (*inq. soggett. come visti da Berta Maria*).

922. (*C. M. c. c. e come q.* 917). Berta Maria lascia oscillare nel vuoto il trapezio di Artinelli.

923. (*C. L. come q.* 920). Artinelli si stacca dalle mani di Boss; fà una capriola nel vuoto e si riafferra al suo trapezio che lo riporta sulla piattaforma.

924. (*F. I. sul movim. riduz. del q.* 922). Artinelli giunge sulla piattaforma.

925. (*C. M. La macchina da presa oscilla sul trapezio, volta alternativamente verso Boss e gli spettatori. L'inquadratura oscilla verticalmente*).

926. (*C. L. come q.* 923). Gli atleti dondolano. Artinelli si slancia nel vuoto; fà una capriola; si aggrappa alle mani di Boss; si slancia nuovamente, altra capriola, si riafferra al suo trapezio che lo riconduce sulla piattaforma.

927. (*P. M.*). Tra gli spettatori intenti, un cameriere raccoglie da un tavolino bicchieri colmi di birra.

928. (*C. M. corrisp. del q.* 926). Passaggio di Artinelli dal trapezio alle mani di Boss e da queste nuovamente al suo trapezio che lo riporta (*f. c.*) a sinistra.

929. (*P. M. come q.* 927). Il cameriere distratto dal suo lavoro, getta ogni tanto interessato un'occhiata agli acrobati (*f. c. a sin.*).

930. (*C. L. come q.* 926). Berta Maria passa dal suo trapezio alle mani di Boss.

931. (*C. L. altra angolaz.*). Berta Maria abbandona le mani di Boss e...

932. (*C. L. come q.* 930). ... torna al suo trapezio che la riporta...

933. (*F. I. come q.* 924). ... sulla piattaforma, da cui si volge a salutare sorridendo.

934. (*P. M.*). Tra gli spettatori che fissano con attenzione (*f. c.*). verso destra, Klerck si frega il mento preoccupato.

935. (*C. L. c. c. di q.* 930). Il solito passaggio di un acrobata dal trapezio alle mani dell'altro, e viceversa, con giravolte e capriole.

936. (*P. M. Riduz. di q.* 934). Sulla sinistra il tipo del q. 846.

937. (*C. M. dal basso*). Boss dondolando sul suo trapezio, fà un cenno verso il basso. Più lontano, sulla piattaforma, Artinelli srotola il cartello del q. 471.

938. (*F. I. Dall'alto*). Il maestro di musica si volge verso destra in alto interrompendo la musica.

939. (*C. M. come q.* 471). Artinelli si prepara al difficile esercizio del triplice salto mortale.

940. (*C. M. come q.* 461). Boss dondola sul suo trapezio.

941. (*C. M. Ingr. di q.* 920). Artinelli afferra il trapezio preparandosi a slanciarsi nel vuoto.

942. (*P. P.*). Artinelli pronto al salto.

943. (*Dett. inq. contigua*). I suoi piedi si sollevano in punta.

944. (*P. M.*). Boss oscillando sul suo trapezio (*a cui la macchina da presa appare solidale*), fa segno di no, rivolto verso il fondo.

945. (*P. P. come q.* 942). Artinelli sorpreso.

946. (*P. M.*). Berta Maria stupefatta, istintivamente spaventata.

947. (*P. M. come q.* 944). Boss si asciuga il sudore sulla fronte col fazzoletto.

948. (*P. M.*). Tra gli spettatori Klerck si fà largo ed esce da sinistra.

949. (*P. M. come q.* 947).

950. (*P. M.*). Al bar del salone, Klerck nervosamente si fa servire un bicchiere di birra che beve d'un fiato.

951. (*P. M. come q.* 949). Boss fà un nuovo gesto verso il fondo, poi si volge a guardare in basso.

952. (*P. M. come q.* 950). Klerck.

953. (*P. M. come q.* 951). Boss.

954. (*C. T. del salone dall'alto, come visto da Boss. Dissolvenza incrociata*).

955. (*Dett.*). Un occhio moltiplicato attraverso un prisma. (*Dissolvenza incrociata*).

956. Punti luminosi che girano. (*L'immagine è deformata otticamente*).

957. (*P. M. come q.* 953). Boss si appoggia al trapezio, sfinito.

958. (*P. P.*). Artinelli con sguardo interrogativo, pronto allo slancio.

959. (*P. M. come q.* 957). Boss rivolto verso il fondo fà segno d'andare avanti.

960. (*P. P. come q.* 958). Artinelli sorride.

961. (*P. M. come q.* 946). Berta Maria sorride sollevata, guarda significativamente verso sinistra in direzione di Artinelli (*f. c.*).

962. (*C. L.*). Esterno. Attraverso una porta a vetri, si vede al di là della strada quasi deserta, l'ingresso del « Wintergarten ». Klerck ne esce e si va ad appoggiare ad un battente, passandosi in ansia la mano sul viso.

963. (*C. M. come q.* 939). Artinelli si benda gli occhi. Berta Maria l'aiuta ad infilarsi sulla testa un sacco che gli lascia libere le braccia, gli porge il trapezio.

964. (*C. M. c. c.*). Boss dondola a testa di sotto. Entra in campo oscillando da destra e dal basso Artinelli appeso al suo trapezio.

965. (*C. M. inq. corrisp.*). I due dondolano.

966. (*F. I. come q.* 476). Artinelli esegue il salto mortale, andando ad aggrapparsi a Boss.

967. (*C. L. Rid. q.* 965, *sul movimento*). I due dondolano insieme.

968. (*F. I. come q.* 966). Artinelli lasciando le mani di Boss riafferra il proprio trapezio.

969. (*C. M. come q.* 941). Artinelli trasportato dall'oscillazione del trapezio risale sulla sua piattaforma accanto a Berta Maria.

970. (*C. M.*). Gli spettatori applaudono.

971. (*P. M.*). Artinelli si china a ringraziare sorridendo.

972. (*P. M. come q.* 944). Boss ringrazia sorridendo.

973. (*P. M. Ingr. di q.* 962). Klerck sentendo gli applausi si volge verso sinistra sorridendo sollevato, rientra nel teatro.

974. (*C. M. come q.* 913). Boss lascia il trapezio e discende la scaletta a corda.

975. (*C. M. come q.* 914). Discendono anche Artinelli e Berta Maria.

976. (*C. L. come q.* 911). Boss discende in mezzo agli spettatori. Entrano da sinistra dal basso, Artinelli e Berta Maria.

977. (*C. M. come q.* 970).

978. (*C. L. come inizio di q.* 911). I tre sul palcoscenico ringraziano il pubblico. Il sipario cala. (*Dissolvenza incrociata*).

979. (*Dett.*). Mani che applaudono contro il finto cielo stellato. (*Dissolvenza incrociata*).

980. (*P. M.*). Boss ringrazia sorridendo livido.

981. (*Dett.*). Il sipario cala.

982. (*P. M. come q.* 980). Boss fissa trucemente verso sinistra.

983. (*P. M.*). Nel retropalco due uomini prendono un tavolo e lo portano via.

984. (*P. M. come q.* 982). Boss smarrito e stordito si allontana verso il fondo. (*Diaframma in chiusura*).

985. (*P. M. Diaframma in apertura*). Nel camerino. Sul fondo Artinelli davanti alla sua toilette, in maniche di camicia, si aggiusta allo specchio la cravatta. Sul davanti Boss, che è volto verso di lui, si infila la giacca; si mette il cappello, si avvicina. L'altro si volge.

986. (*P. P.*) Boss parla calmo (verso destra *f. c.*).

987. (*Did.*). *Dirai a Berta Maria che stasera tornerò molto tardi. Sono invitato dai miei amici di Amburgo.*

988. (*P. P. inq. corrisp. a q.* 986). Artinelli, indifferente, continua a farsi il nodo alla cravatta.

989. (*P. P. come q.* 986). Boss lo fissa.

990. (*P. M. come q.* 985). Boss esce da destra. Artinelli si volge a guardare nella sua direzione.

991. (*P. P. come q.* 988). Artinelli sorride ambiguamente.

992. (*Did.*). *La stessa notte.*

993. (*F. I.*). Il corridoio semibuio come q. 732. Entrano da sinistra Artinelli e Berta Maria sottobraccio e barcollanti: hanno bevuto. I due si baciano; poi l'uomo bacia ancora la mano alla donna, e la guarda allontanarsi verso il fondo. Giunta di fronte alla sua porta Berta Maria si rivolge a salutare. L'uomo risponde al saluto.

994. (*P. M.*). Berta Maria volge uno sguardo timoroso verso la porta, si toglie dalla destra un braccialetto che mette nella borsetta. Ne tira fuori invece il piumino della cipria, che ripassa sul viso. La borsetta viene alzata lentamente all'altezza del viso, fino a coprirlo del tutto.

995. (*P. P. analogo a q.* 734). Berta Maria si passa sul viso il piumino della cipria, guardandosi nello specchietto interno della borsa.

996. (*P. P.*). Dall'interno della camera. La porta si schiude lentamente (*analoga a q.* 735). Berta Maria entra furtivamente e sorridendo gira l'interruttore della luce.

997. (*F. I. inq. soggett.*). Il letto di Boss vuoto ed intatto.

998. (*P. P. come q.* 996). Berta Maria sembra quasi delusa. Ella avanza; richiude alle sue spalle e senza voltarsi la porta alla quale si appoggia. Poi, seguendo il ritmo di una canzone che nell'ebbrietà torna insistente alla sua memoria, canticchia togliendosi il cappellino ed il soprabito.

999. (*P. M.*). Interno della stanza di Artinelli. A sinistra immobile la sagoma di Boss, di spalle. Nel fondo sulla destra s'apre la porta d'ingresso e compare tentennando Artinelli. Egli richiude la porta dietro di sè, dopo aver passato la chiave nella toppa dall'esterno all'interno; gira l'interruttore; la stanza s'illumina; egli avanza...

1000. (*P. M. Ingr. del preced.*). ... S'arresta mal reggendosi sulle gambe; vede (*verso destra f. c.*). Boss immobile; si toglie di bocca la sigaretta, sorride e si leva il cappello salutando.

1001. (*P. M. come q.* 999 *sul movim.*). Artinelli si rivolge cordialmente a Boss di cui si vede la sagoma nell'immobilità più assoluta; si volge un momento a posare il cappello, poi viene avanti; si appoggia al tavolo; esce (*f. c.*) a sinistra; rientra portando un vassoio con liquori; lo posa sul tavolo; prende la bottiglia.

1002. (*P. M. c. c. sul mov.*). Boss fissa immobile Artinelli che accenna alla bottiglia, poi la stappa e ne versa il contenuto in due bicchieri che prende

in mano uno alla volta, posa la bottiglia, si toglie di bocca la sigaretta e beve.

1003. (*P. P. c. c.*). Artinelli beve d'un fiato; schiocca le labbra; si volge verso l'altro (*f. c.*); abbassa lo sguardo.

1004. (*Dett. inq. soggett.*). Sul tavolo sta l'altro bicchiere che Boss non ha toccato.

1005. (*P. M. come q.* 1002). Artinelli accende una seconda sigaretta con il mozzicone della prima; poi, trovandosi in mano il portasigarette, lo apre e lo porge a Boss. Questi continua ancora a fissarlo; poi si alza e passandogli davanti, esce da sinistra.

1006. (*P. M.*). Boss va verso la porta, chiude a chiave, si rivolge minaccioso all'altro che entra in campo da destra, sempre barcollando.

1007. (*Dett. Ingr. del q. preced.*). Gli occhi di Boss, minacciosi.

1008. (*P. P. P. c. c.*). Artinelli lo guarda preoccupato.

1009. (*P. M. come q.* 1006, *pan. sin.*). Artinelli passando avanti ed attorno a Boss, si volge ad assicurarsi che la porta è stata chiusa a chiave; chiede a Boss spiegazioni.

1010. (*P. M. Ingr. del preced.*). Sotto lo sguardo di Boss, Artinelli abbassa la testa colpevole; la rialza guardando di sfuggita il suo compagno; impaurito fà un gesto con la mano ed esce di campo da sinistra.

1011. (*P. M. contigua, pan. a sin.*). Artinelli cammina a testa bassa gettando occhiate all'altro (*f. c.*). per sorvegliarne le mosse e trovare intanto una qualsiasi via d'uscita.

1012. (*P. P.*). Boss guarda minaccioso, fisso, la testa incassata tra le spalle.

1013. (*P. M. come q.* 1011). Artinelli.

1014. (*P. P. come q.* 1012). Boss.

1015. (*P. M. come q.* 1013). Artinelli, raggiunto il tavolo, si versa da bere e beve d'un fiato.

1016. (*P. M. Rid. di q.* 1014). Boss avanza lentamente (*fino quasi al primissimo piano*).

1017. (*C. T.*). Boss si avvicina ad Artinelli. Questi gli volge le spalle e non osando guardarlo in viso, posa confuso il bicchiere sul tavolo.

1018. (*P. M.*). Boss fissa sempre Artinelli (*inquadrato di spalle sul margine del fotogramma*). Boss si leva qualche cosa dalla tasca.

1019. (*Dett.*). Sul piano del tavolo cadono due coltelli.

1020. (*P. M. c. c. di q.* 1018). Artinelli con la coda dell'occhio vede i coltelli; si volge a testa bassa verso Boss, su cui alza il viso spaventato.

1021. (*P. M. come q.* 1018). Boss parla deciso.

1022. (*Did.*). *Prendine uno e difenditi!*

1023. (*P. M. come q.* 1020). Artinelli è ansante; si riprende; erge la testa; afferra i coltelli sul tavolo...

1024. (*P. M. come* 1017 *sul movim.*). ... li getta più lontano.

1025. (*Dett.*). I coltelli cadono sull'orlo del tappeto.

1026. (*P. P.*). Artinelli spalanca gli occhi seguendo con lo sguardo...

1027. (*F. I. Dal basso*). ... Boss che si china a raccogliere un coltello.

1028. (*P. M. sul mov.*). Boss si rialza; si volge verso Artinelli a cui cresce la paura.

1029. (*P. P.*). Boss con sguardo fisso parla.

1030. (*Did.*). *Conterò fino a tre...*

1031. (*Dett.*). La mano di Boss stringe il coltello.

1032. (*P. M. Ingr. di q.* 1027). Artinelli ha un sussulto.

1033. (*P. P. come* 1029). Boss.

1034. (*P. M. come* 1028). Artinelli spaventato porta la mano spalancata davanti al proprio corpo, quasi a difendersi.

1035. (*P. M. come q.* 1032). Artinelli ansante, tormentandosi con una mano i risvolti della giacca, avanza.

1036. (*P. M. come* 1034. *Sul movimento*). Giunto davanti a Boss di cui si vede sempre immobile la sagoma sulla destra del quadro, Artinelli si abbassa a terra, e il suo viso si nasconde così dietro la spalla sinistra di Boss.

1037. (*Dett.*). A terra. Presso il piede di Boss, la mano di Artinelli prende tremando il coltello.

1038. (*P. P.*) Boss si volge a guardare biecamente.

1039. (*Dett come q.* 1037). La mano e il coltello.

1040. (*P. P. come q.* 1038). Boss.

1041. (*Dett. come q.* 1039). La mano di Artinelli che per l'emozione non riesce a stringere il coltello, si alza, tremando, verso l'alto. Il coltello sfugge tra le dita ricadendo a terra.

1042. (*P. P. Dall'alto*). Al di sopra della spalla sinistra di Boss inesorabilmente fermo, si vede a terra Artinelli che inginocchiato e piangente, lo supplica di risparmiarlo.

1043. (*P. M.*). Artinelli disperatamente si aggrappa con le mani al petto di Boss che con un gesto brusco lo allontana da sè.

1044. (*P. M. Dall'alto*). A sinistra (*fuori fuoco*) la massa di Boss. Sulla destra Artinelli schiacciato a terra si rialza lentamente. Il suo sguardo è carico d'odio.

1045. (*P. P. come q.* 1042. *Sul mov.*). Artinelli si alza di scatto levando su Boss la mano armata del coltello.

1046. (*P. M. come q.* 1043). I due uomini lottano; cadono uscendo di campo. Si vede così un angolo della stanza: il letto di Artinelli, a destra il comodino, sull'alto un quadro. Si alza lentamente dal margine inferiore dell'inquadratura la mano di Artinelli che si schiude, lascia cadere il coltello e si riabbassa. Entra dal basso Boss che si drizza in piedi, stravolto; come inebetito si volge a destra ed esce di campo.

1047. (*P. M. inq. contigua*). Entra Boss da sinistra, va alla porta, gira la chiave nella toppa, apre la porta ed esce.

1048. (*C. T.*). La camera di Boss semibuia. Sul davanti, distesa sul suo lettuccio, dorme Berta Maria. Sul fondo la porta si spalanca violentemente. Entra Boss che fà qualche passo; si ferma ad osservare come inebetito Berta Maria; accende la luce. La donna si muove.

1049. (*P. M. inq. soggett. come vista da Boss*). La donna muove la testa sul cuscino, apre gli occhi, sorride.

1050. (*P. P. c. c. inq. soggett.*). Boss la fissa trucemente.

1051. (*P. M. come q.* 1049). Berta Maria s'avvede che è successo qualche cosa; il sorriso le muore sulle labbra.

1052. (*P. P. come q.* 1050). Boss la fissa sempre.

1053. (*P. M. come q.* 1051). Berta Maria batte gli occhi preoccupata e si protende in avanti ansiosamente.

1054. (*P. P. come q.* 1052). Boss.

1055. (*P. M. come q.* 1053). Berta Maria si porta ancora più avanti e interroga affannosamente.

1056. (*P. P. come q.* 1054). Boss accenna appena un'affermazione col capo.

1057. (*P. M. come q.* 1055). Berta Maria esterrefatta avanza (*in P. P. pan.*).

1058. (*C. T. come* 1048, *sul movimento*). Berta Maria s'alza dal letto e va ansiosa vicino a Boss che è andato sul fondo presso la toilette.

1059. (*P. M. di spalle*). Boss presso la toilette, versa acqua in un catino.

1060. (*P. M.*). Berta Maria volge rapidamente gli occhi dal viso dell'uomo (*f. c.*) alle sue mani.

1061. (*P. M. come q.* 1059). Boss affonda le mani nel catino.

1062. (*Did.*). *Sangue... hai le mani insanguinate!*

1063. (*Dett.*). Il viso di Berta Maria che lancia un grido d'orrore.

1064. (*P. P. Ingr. del q.* 1061). Boss guardando allo specchio il proprio viso stravolto, si volge a sinistra.

1065. (*P. P. Rid. del q.* 1063). Berta Maria urla, quasi impazzita, con le mani nei capelli scomposti.

1066. (*P. P. come q.* 1064). Boss, continuando a girare su sè stesso esce da destra.

1067. (*Dett.*). Il viso di Berta Maria: gli occhi dilatati.

1068. (*P. P. P.*). Boss, di spalle, si allontana lentamente nel corridoio (*fino a C. L.*). Entra da destra la donna che ha un momento di esitazione, poi corre ad aggrapparsi alle spalle di Boss che, continuando a camminare, la trascina sul pavimento. La donna si abbandona a terra, davanti all'uscio spalancato della camera di Artinelli. L'altro, continuando a camminare, scompare a sinistra, oltre il fondo, ad una svolta del corridoio.

1069. (*P. M. Dall'alto e di fronte*). Berta Maria si rialza urlando. Si appoggia alla porta...

1070. (*P. P. Ingr. del preced.*). ... guarda verso l'interno.

1071. (*Dett. Dall'alto*). Sul piano del pavimento, un braccio, e la mano aperta di Artinelli.

1072. (*P. M. come q.* 1069). Berta Maria si ritrae inorridita (*pan. destra*).

1073. (*C. T.*). La rampa delle scale, da cui discende Boss.

1074. (*P. P. Ingr. di q.* 1072). Berta Maria chiama.

1075. (*C. T. come q.* 1074). Mentre Boss discende la seconda rampa, Berta Maria corre, rotola, si trascina, si rialza, cercando di raggiungere l'uomo.

1076. (*P. M.*). In fondo la scala su cui si vede inerte il corpo di Berta Maria. A sinistra lo sgabuzzino del portiere verso cui si avvicina Boss.

1077. (*P. M.*). Verso l'interno dello sgabuzzino (*Pan. vert.*). Il portiere s'alza, si leva il berretto, si passa una mano sui baffi.

1078. (*P. P. inq. ang. corrisp.*). Boss parla.

1079. (*Did.*). *Dov'è il Commissariato di polizia più vicino?*

1080. (*P. M. come q.* 1077). Il portiere guarda sbalordito al di sopra degli occhiali, inghiotte saliva, risponde.

1081. (*P. P. come q.* 1078). Boss si volge lentamente verso destra.

1082. (*P. M. come q.* 1076). Boss avanza lentamente, con lo sguardo fisso avanti a sè. (*Dissolvenza in chiusura*).

1083. (*Did.*). *Alcuni anni dopo nella direzione di un lontano reclusorio.*

1084. (*F. I. Apertura ad iride*). Il direttore del carcere dietro il suo tavolo. Sull'enorme parete disadorna, un crocifisso. Entra da destra un carceriere armato che si mette sull'attenti.

1085. (*Did.*). *Conducetemi qui il N. 28.*

1086. (*F. I. come q.* 1084). Il carceriere saluta ed esce da destra.

1087. (*C. T. Dall'alto*). Il cortile del reclusorio. Si vedono in fondo i forzati che passeggiano in fila circolarmente. Al centro un sorvegliante. A questi si avvicina il carceriere del q. precedente. Uno dei forzati, chiamato, esce dalla fila. Il forzato ed il carceriere escono dal basso del quadro.

1088. (*C. T.*). Un lungo e basso corridoio del reclusorio. Entrano da destra e si allontanano (di spalle) il carceriere e il forzato. Sulle spalle curve di questi, spicca il numero 28.

1089. (*F. I. come q.* 1084). Il direttore del carcere.

1090. (*C. T. come q.* 1088). I due sono in fondo al corridoio. Il carceriere apre a destra una porta; il forzato entra.

1091. (*F. I. come q.* 1089). Il direttore alza la testa. Entra da destra (di spalle) il forzato che si arresta davanti al tavolo.

1092. (*P. M. inq. ang. corr.*). Il forzato alza lentamente la testa. È Boss enormemente invecchiato. Il suo sguardo è lontano; l'espressione è la stessa di quando è avvenuto il dramma.

1093. (*P. M. Ingr. di q.* 1091). Il direttore parla bonario, alzando le mani intrecciate.

1094. (*Did.*). *La madre di vostro figlio ha avanzato istanza al Ministro di Grazia e Giustizia perchè vi venissero condonati gli ultimi anni della pena che state scontando.*

1095. (*F. I. Riduz. di q.* 1093). A destra, di spalle, Boss. Il Direttore gli porge una lettera. Egli legge.

1096. (*Dett.*). La lettera: « ... *voglia il Cielo che il mio ricorso non rimanga inascoltato e che tu possa ritornare ad abbracciare il nostro bambino che, ignaro di ogni cosa, attende ogni giorno più il suo babbo, ch'egli crede in terra lontana...* ».

1097. (*F. I. come q.* 1095). Boss ha la testa china sul petto. Il direttore si alza, gira da sinistra attorno al tavolo; viene a mettersi di fronte a Boss, cui stringe la mano.

1098. (*Did.*). *La grazia vi è stata concessa. Fate che la società che sta per accogliervi nuovamente libero nel suo seno, non abbia a pentirsi di questo suo atto generoso.*

1099. (*P. P. P.*). Boss rialza lentamente la testa canuta, levando gli occhi semispenti, verso l'alto. (*Diaframma in chiusura*).

1100. (*C. M. Diaframma in apertura*). La pesante porta del reclusorio si apre lentamente. Si vedono al di là una fila di alberi, ed una fetta di cielo.

Ritorno alla Patria

I

In un villaggio veneto dopo la grande guerra. È finita la guerra.

L'esercito passa il Piave, libera il Veneto e raggiunge i nuovi confini

Il villaggio che era stato abbandonato, riprende la sua vita, ma non è una vita di pace. Le lotte tra comunisti e fascisti dilaniano il paese. Mentre tra gli uomini si svolgono queste lotte, tutta un'altra vita si svolge tra un gruppo di ragazzi di questo villaggio. Sono quattro ragazzi: Ado e Maria, figli di un mugnaio che parteggia per i comunisti, e Marco e Luisa, figlio, l'uno di contadini, l'altra di un oste. Questi sono i protagonisti. Altri ragazzi sono con loro, ma non hanno che una funzione corale. Sono ragazzi sui dieci anni. Mentre nel villaggio si susseguono le lotte di parte, con agguati, discussioni, bastonature, minacce e propositi violenti d'impadronirsi della proprietà privata, i ragazzi nelle trincee di guerra con armi ed elmi trovati sul greto del Piave giuocano alla guerra e le ragazze fanno da infermiere.

Durante uno di questi giuochi Ado viene colpito da una sassata da Marco e portato svenuto nella piccola capanna di frasche che funziona da ospedaletto. Luisa crede sia uno scherzo, ma quando tolta la benda vede l'ammaccatura sulla fronte, si spaventa, si addolora, accarezza i capelli del suo piccolo amico. Gli altri sono ritornati a riprendere il giuoco, accaniti e indispettiti per la messa fuori combattimento del compagno. Ado e Luisa sono rimasti soli. Maria è mandata a prendere un po' d'acqua al fiume. Luisa accarezza la fronte di Ado, che rinviene, Luisa ne gioisce come di un miracolo operato dalle sue mani. Ado si rialza, vuole ritornare al giuoco, Luisa lo trattiene, gli bagna la fronte con l'acqua, gli benda la fronte. Da questo fatto nei giovani cuori è sorto l'amore, di quegli amori precoci destinati ad essere fortissimi. Si susseguono alcune galanterie di Ado per Luisa; va a rubare frutta e gliele porta, toglie una corona di rame ad una granata e ne fa un braccialetto per lei, prende col vischio un usignolo e

glielo dona. Ella chiama Ado dal suo orto perchè venga ad arrampicarsi sul suo susino a raccogliere frutta, e ogni volta che egli le porta qualche dono ella va a prendere un bicchiere di vino nell'osteria di suo padre e lo offre ad Ado. Un giorno Ado ha da confidarle un segreto e le dice di farsi trovare sul tramonto fuori del villaggio, vicino al rudero d'una casa distrutta dalla guerra. Qui i due ragazzi convengono all'ora stabilita ed Ado comunica a Luisa che la sua famiglia è costretta a lasciare il paese, egli non sa dove andranno; lontano! Durante uno degli ultimi avvenimenti che hanno travagliato il villaggio, quando i comunisti incendiarono la villa d'uno dei signori del luogo, suo padre se ne immischiò partecipando all'uccisione d'uno che si era opposto alla distruzione. Ado dice che i fascisti si preparano a dare l'assalto al villaggio e suo padre non si sente sicuro; trae un foglio e lo dà a leggere a Luisa. È un patto d'amore, con giuramento di ritrovarsi un giorno, quando saranno grandi, fossero pure in capo al mondo. Le fa mettere la sua firma accanto alla sua e introdotto il foglio in una piccola bottiglia, toglie una pietra del muro e vi nasconde dentro la bottiglia. Nella notte la famiglia di Ado lascia il villaggio che in quella stessa notte viene occupato da squadre di fascisti.

II

Passano gli anni, la famiglia di Ado si è stabilita in America del Nord dove ha raggiunto un certo benessere. Hanno aperto un negozio di generi alimentari, Ado e Maria si sono americanizzati nel portamento. Una vecchia zia che da anni era laggiù e si era fatta una fortuna, aveva preso a benvolere i due ragazzi che andavano spesso a tenerle compagnia. Qui vi era un vecchio album con vedute delle città italiane, un giorno Maria e Ado lo sfogliano, ne rimangono incantati e si ridesta in loro il ricordo del paese abbandonato quando erano bambini; ricordano i tempi lontani, i nomi dei loro amici, Ado si ricorda di Luisa, del giuramento fatto la sera prima di partire ed entra fermamente nella decisione di ritornare, per ricercarla e sposarla. Ne parla alla zia e questa racconta loro che anche lei aveva avuto la stessa sorte, e tanti altri emigranti erano ritornati al loro paese per prendersi la moglie.

Il padre di Ado non si oppone, la zia aveva proposto di contribuire alle spese del viaggio e Ado parte. Viene in Italia, arriva al vecchio paese, e tutto egli trova più incantevole di quanto ricordava.

e di quanto aveva immaginato. Avvicinarsi al villaggio e sentirsi prendere da una grande ebbrezza che mai aveva provato nelle grandi città d'America fu come uno stordimento a farlo cadere per terra ad abbracciarla.

III

Il villaggio si è rinnovato, si è fatto più bello, la strada è stata asfaltata, ascolta la sirena di una fabbrica, dal Piave è stato derivato un canale che dà l'energia ad una grande centrale elettrica. Il primo che incontra dei vecchi compagni è Marco che sta lavorando su di un campo. Marco getta la zappa e con lui va a vedere tutte le novità del villaggio. L'altro gli chiede dell'America, Ado risponde che l'Italia è più bella. Finiscono all'osteria, Ado guarda in attesa, cerca Luisa, viene ella stessa a servirlo, si guardano, si riconoscono con meraviglia di Luisa e gioia di entrambi. La notizia si è subito diffusa in paese, accorrono tutti i vecchi compagni e fatti gli abbracci, Ado offre da bere a tutti. Egli col suo portamento generoso e gaio incanta tutti, lo chiamano « l'americano », e subito propongono di fare una festa in suo onore. Fanno una grande cena all'osteria, tutti vogliono sapere della sua vita in America, Marco domanda di sua sorella e vuole sapere se si è sposata, egli che per Maria da ragazzo aveva tanta simpatia, Ado risponde alle loro domande con noia, ora ha rivisto l'Italia, dell'America non gliene importa quasi più, si lavora, si guadagna molto denaro, ma l'America è un paese malinconico, ed è difficile trovare tanti amici così s'un subito come nel suo vecchio villaggio. Dopo cena si balla, vengono altre ragazze lusingate di vedere « l'americano ». Ado incomincia a ballare con Luisa, durante il ballo, le domanda se si ricorda del giuramento che hanno fatto da ragazzi, egli è venuto appositamente dall'America. « Andremo a ritrovare la bottiglietta », le dice. Ella gli risponde che l'ha salvata; il rudero è stato demolito, al suo posto hanno costruito una casa nuova, ma ella ha messo in salvo la bottiglietta, poi gliela farà vedere. E si allontana dal ballo, le altre ragazze si fanno attorno all'« americano », egli deve ballare pure con esse. Una nuova ebbrezza di vivere lo prende, tutte le ragazze sembrano folli di lui, Luisa ritorna, e nell'intervallo di un ballo lo trae in disparte e gli mostra la bottiglietta. Ado la tocca con stupore, la apre, ne trae la carta, ritrova il suo giuramento d'amore per Luisa; Luisa lo guarda, spia il suo volto, si baciano. E ritornano a ballare.

IV

La vita di Ado al villaggio diviene ebbra e felice. Da una festa si passa ad un'altra. Ha comperato una motocicletta e da un paese passa ad un altro. I suoi amori si moltiplicano, le ragazze sono folli per lui. Egli dimentica Luisa. Luisa si rattrista, vede che Ado non pensa più a lei ma si disperde in facili amori. Marco riceve la confidenza di Luisa del suo amore per Ado, del giuramento fatto da ragazzi e del suo avvilimento per l'abbandono ora che diceva d'essere venuto apposta dall'America per sposarla e lo prega, egli che è tanto suo amico, di parlargli per lei. Marco prende a cuore il desiderio di Luisa, ne parla ad Ado. Ado gli risponde che l'idea gli è andata lontano, la vita gli si è presentata più bella di quello che credeva, egli non pensa che a godere del suo successo sulle donne della sua terra ritrovata, inebriante. Marco non sa come riferire la risposta a Luisa, si commuove alle sue lagrime e da questo colloquio sorge in lui l'amore per Luisa. Marco sposerà Luisa. Ado continua nella sua vita di baldoria inebriato come dall'aria che respira. Con la veemenza della sua giovinezza maturata oltre l'Oceano, ritrovatosi inaspettatamente in questa terra dove le gioie hanno ancora un sapore naturale, il suo slancio a goderne non avrà limiti. Quando al mattino svegliandosi, egli apre la finestra della sua camera vedrà non più come a Nuova York la tetra monotonia dei grattacieli, ma colli, vigne, frutteti e l'ampia distesa del Piave. Quando scenderà a passeggiare per i viottoli, che già egli conobbe da ragazzo, tutti lo salutano come un fratello, lo invitano ad entrare nella loro casa, ognuno ha qualcosa da offrirgli e non sarà come a Nuova York dove nelle strade affollate, nelle ferrovie sotterranee, gli uni si sentono estranei agli altri. E come egli incontra qualcuna delle ragazze, gioviali e amorevoli lo accompagnano a camminare su per le colline. Poi ci sono le sagre ora in un villaggio, ora in un altro, spettacoli sublimi di ingenua allegria per terminare nella sera a banchettare e a ballare con tale ebbrezza come gli era mai toccato nei quartieri allegri d'America.

V

Un giorno Ado rientra nell'osteria di Luisa, dopo tanto che non ci ripassava e trova Luisa intenta a cucire cifre su asciugamani, altre donne stanno preparando la lana per materassi. Ella lo saluta freddamente, Ado si fa sospettoso, inquieto. « Cosa stai facendo? » — « Mi

preparo il corredo, presto mi sposo ». — « Ti sposi? con chi? » — « Con Marco, è un bravo ragazzo e ha terra sua », — gli risponde con una punta di fierezza. Ado si adombra, si fa cupo, pensoso. Non regge allo sguardo di lei ed esce. Ella lo richiama: « Aspetta, hai dimenticato una cosa ». Egli si arresta interrogativo, ella subito riappare sulla porta. « Questo hai dimenticato » e gli scaglia dietro la piccola bottiglia dove era racchiuso il loro giuramento d'infanzia. La bottiglia rotola giù per la strada in discesa. Rotola, rotola, giù per la strada asfaltata, egli la segue cupamente con lo sguardo, poi la rincorre per riprenderla, la bottiglietta è finita nel fosso laterale vicino al ponte sul fiume, sembra fermarsi, ma un nuovo segreto impeto la sospinge e dal fosso precipita nel fiume sottostante e se ne va via galleggiando sulle acque. Dal muretto del ponte Ado la vede e la segue, dominato da una nera tristezza. Quando rialza lo sguardo vede venire avanti Marco. Marco avanza verso di lui con la consueta cordialità, ma Ado non gli dà la sua mano. « Cosa hai Ado? » — « Tu ti sposi con Luisa » — « Sì, ti dispiace? Le nozze sono prossime ». — « Le nozze saranno lontane ». — « Cosa vuoi dire? » — « Voglio dire, che io amo Luisa, molto, ma molto prima di te; ella deve essere mia. Hai capito? » — « Ma se non ci pensavi più? Me lo dicesti tu, io ho cercato convincerti del suo amore per te e tu, ricordi, mi hai risposto che non ci pensavi più ». — « E tu ne hai subito approfittato ». — « Approfittato, io, io ho avuto compassione di lei, avevo bisogno di mettere su famiglia noi ci si vuole bene, sarà mia moglie. Io non ho agito da vile, sei tu il vile che l'hai lusingata e poi te ne sei infischiato di lei per vivere come hai vissuto in questo tempo da quando sei tornato. Va via, ritorna alla tua America, e non mi seccare l'anima ». — « Così tu osi parlare con me?, bada che a me non si fanno imposizioni ». — « E a me meno. Vattene ». Si sono avvicinati, si guardano fissi, poi d'uno scatto Ado salta addosso a Marco, si azzuffano; si tempestano di pugni, la lotta avviene contro il muretto del ponte, ad un tratto Ado riesce a sollevare Marco coll'intento di gettarlo giù, ma sopraggiunge gente che si interpone e li divide. Ado se ne va via solo a camminare per i campi preso da cupi pensieri.

VI

Ado va in città, cammina per le strade attonito, si ferma davanti ad un negozio di armaiolo, osserva le varie rivoltelle, entra ne compera una. Ritorna al villaggio e va sul greto del Piave e si esercita

al tiro. Un suo amico lo scopre mentre spara e gli chiede, perchè si è messo a fare quell'esercizio. « Vedi, nella vita avviene che ci si possa trovare a sciogliere certi nodi strettissimi, e quando questi nodi sono tanto stretti che non è possibile scioglierli, tac, ci si spara sopra. *Veri well* ». E spara. L'amico si spaventa. « Cosa vuoi dire? cosa ti è successo? » — « Niente, qualcuno deve pagare, c'è un conto che non torna. Stai tranquillo non sei tu quello. Vattene lasciami solo ». Questi va al villaggio e sparge la voce che Ado l'ha sù con qualcuno, che egli vuole sicuramente uccidere, che sta esercitandosi a sparare con una rivoltella. Tutti pensano che si tratti di Marco e Luisa ne sia la causa. Luisa viene a saperlo, corre a cercare di Marco. « Cosa credi che egli mi faccia paura? Ho qui il fucile da caccia e io non ho bisogno di esercitarmi al tiro ». Disperazione di Luisa. « Marco, ma pensa, noi dobbiamo sposarci, non è questa la via dell'altare, ti prego, non ti occupare di lui » — « Lui, lui poteva stare dove era stato fino adesso, cosa è venuto a fare qui? È venuto per tormentare te e adesso per minacciare me. Vedremo chi tira meglio ». Pianto disperato di Luisa. Ado è cupo nella sua stanza. Dal villaggio sente venire la musica delle giostre, perchè c'è la sagra, getta via la rivoltella. Poi la riprende e se la mette in tasca. Ed esce. Ritorna a camminare per i campi, per i boschi; per i colli, inseguito sempre dalle musiche leggere del villaggio in sagra.

VII

Un'automobile arriva al villaggio e ne discende Maria, la sorella di Ado. Ella arriva dall'America ebbra di vita e trova il villaggio in festa. Tutti la guardano, nessuno la riconosce. Ella passa tra le giostre, il circo equestre da dove si lanciano richiami per lo spettacolo, tra i tiri e segno dove si accalcano giovani impetuosi, ella guarda e ricerca. Si ferma davanti all'osteria di Luisa, entra, vede Luisa, si guardano, si riconoscono, la gioia di rivedersi è oscurata in Luisa. Maria le chiede perchè è così triste, chiede dove è suo fratello. Luisa tace gravemente. Maria si allarma, vuole sapere cosa è avvenuto: « Non si sposa con te? Da quando egli è partito non ha più dato sue notizie ». Luisa tace. Maria insiste: « Egli è partito per te, per sposarti; aveva giurato d'amarti che era ancora ragazzo. Ora sono venuta anch'io per cercarmi il mio vecchio amico. Dove è Marco? Si è sposato? Ci si voleva tanto bene da ragazzi, ti ricordi quando si giocava alla guerra con loro

e noi facevamo le infermiere? » — « Maria, ora sono ancora in guerra quei ragazzi, ma fanno sul serio ». — « Come ». — « Si odiano e io ne sono la causa. Ado da prima non ne voleva più sapere di me, aveva tante donne che gli correvano dietro, e allora Marco venne spesso a consolarmi nel mio dolore e abbiamo finito col volerci bene. Quando Ado lo seppe, fu preso da odio per lui e ora lo vuole uccidere ». — « Lo vuole uccidere, dunque ti ama ancora. Ti ama. Ti ama; ma allora? » — « Sì, ma Marco ama me oramai ed egli non può sopportare l'umiliazione di vedersi abbandonato da me, egli ucciderà me, piuttosto, e tuo fratello anche ». — « Dove sono? dove è mio fratello? dove è Marco? ». — « Non so, si cercano, sono armati, si vogliono uccidere ». Maria corre fuori, va tra la gente, cerca, cerca. Per vedere meglio tra la folla sale in groppa ad un cavalluccio della giostra; cerca, cerca, la giostra gira, qualcuno avanza tra la folla, Marco, si riconoscono, ella salta giù dal cavallucci. Maria lo prende per mano; si allontanano dalla folla, si fermano dietro ad un baraccone. « Marco, sono venuta dall'America per sposarmi, una mia zia è morta e mi ha fatto ricca, me e mio fratello. Sono venuta a rivedere il paese dove sono nata, sono venuta per rivederti. Abiti sempre la casa sul colle? ti ricordi quando andavamo a rubare l'uva? e un giorno ci siamo dati un bacio, un bacio che sembrava fosse una cosa da niente, ebbene non ho mai dimenticato quel bacio. Non parli? lo so, so tutto, Luisa mi ha detto tutto, mio fratello l'ama, ebbene? Non è meglio così? ». — « Lo credi? ». Egli si sente travolgere verso Maria, che si fa seducente verso di lui. « Ma vieni, il paese è in festa, andiamo a divertirci ». Lo trascina verso le giostre. « Vieni, monta in groppa, io cavalcherò al tuo fianco, ti farò vedere come ho imparato a galoppare in America. Hop! Su, vieni con me ». Ella monta in groppa e attrae a sè Marco che si accomoda sul cavallo vicino. Gira la giostra; gira, gira al suono della musichetta e Ado sente questa musica nel suo camminare solitario, s'avvicina al paese ed entra tra la folla e s'avvicina alla giostra, si accorge di Marco, e, deciso a finirlo, estrae la rivoltella. Maria lancia un urlo e si getta al collo di Marco e lo difende col suo corpo. La folla fugge e vuole vedere. Maria salta a terra, raggiunge il fratello che è stato disarmato ed è come fuori di senno; si allontanano. « Cosa ti ha oscurato a questo modo? ». — « Cosa fai qui? » — « Quello che fai tu, tu non sei venuto per sposarti con Luisa?, ebbene perchè io devo essere di meno? La povera zia è morta, ci ha fatti ricchi, ricchi, tutte le sue case, le sue terre sono nostre. Venderemo tutto, e ci stabiliremo

qui, compreremo tanta terra, di questa terra che ci ha visto bambini ». Ado sorride: ma ripreso da un'ombra: « Luisa non mi ama più. Ne sono stato io la colpa ». E fugge verso il ponte. Maria lo insegue. Ado scavalca il muretto e si getta nelle acque. Marco che lo aveva visto si getta nel fiume e lo salva. Nel riportarlo verso il villaggio, Maria precede e Luisa che è stata avvertita viene loro incontro di corsa, le due donne si incontrano; e Maria a Luisa che la interroga dice: « I ragazzi hanno giocato alla guerra, ancora come una volta. Il tuo Ado è stato un poco ferito, è stato il mio Marco a salvarlo. Prepara le bende ». Luisa accorre verso Ado, a cui protende le braccia, egli si riscuote incredulo, e si baciano, ma una voce li richiama perchè si rivoltino a guardare, è la voce di Maria che stretta a Marco sorride a loro con lui, e Ado avanza tendendo la mano riconoscente ed ancora amica a Marco. Le giostre girano.

GIOVANNI COMISSO

Tunisia

Sceneggiatura tecnica e testo del commento

Dissolvenza in apertura.

Emerge il plastico del bacino del Mediterraneo.
Roma, da un punto, dilaga su tutta la penisola, dalla pianura padana a Reggio Calabria, colorandosi in bianco.

Agli inizi della sua espansione mediterranea, appena unificata la peni sola dalla pianura padana a Reggio Calabria, Roma si trova di fronte alla dominatrice di allora del Mediterraneo: Cartagine.

Si colorano in nero tutti i possedimenti cartaginesi nel periodo della loro massima estensione.

Tra il legionario romano, apportatore di ordine e di civiltà, e il mercante cartaginese, attaccato alla sua scaltra rete di interessi, l'urto è inevitabile.

Partendo da Roma, un gigantesco simbolico rostro si aggancia all'Africa.

Roma crea la sua flotta e impone alla nemica, con l'invenzione del rostro, una nuova tattica di guerra navale che, avvantaggiandola nel combattimento, la porta subito al dominio dei mari.

Il rostro scompare e appare la situazione del Mediterraneo, dopo la prima guerra punica, con i nuovi possedimenti romani.

Con la prima guerra punica, Roma acquista la Sicilia, vibra un grave colpo alla potenza rivale, rinsalda l'uni-

ficazione interna. Dopo la seconda, a Cartagine altro non rimane che una striscia di terra nel litorale africano.

Situazione del Mediterraneo dopo la seconda guerra punica.

Dissolvenza incrociata.

Cartina degli ultimi possedimenti cartaginesi, oggi Tunisia; il profilo di essi si tramuta in una testa di mercante semitico.

Ma lo sguardo bieco che il mercante semita lancia ancora verso Roma, giustifica in pieno il famoso, inesorabile: « Delenda Carthago »...

Un pugno romano pianta la insegna del Littorio al posto di Cartagine e la testa scompare.

Dissolvenza incrociata.

Su tutto il Mediterraneo dilaga l'Impero di Roma.

Debellata Cartagine, nessun ostacolo può più fermare la marcia vittoriosa della civiltà di Roma.

Passaggio di nuvole.

Cartina del Mediterraneo nel 1870. Un ponte simbolico unisce l'Italia alla Tunisia. Sul ponte si intravede una colonna in marcia.

Agli albori della moderna Rinascenza, appena raggiunta la sua unità, l'Italia proletaria protende sulla vicina Africa un nuovo rostro, su cui si riversa l'esercito di lavoratori.

Una data: 1881.
La cartina della Tunisia:
Didascalia (grande)

ITALIANI presenti:
11.200

Didascalia (piccola)

FRANCESI presenti:
700

Approfittando della debolezza del governo italiano di quei tempi, la

« sorella latina » si insedia militarmente in Tunisia, con la scusa di un sedicente Protettorato, ...

Una sequela di stampe riproducenti momenti dell'occupazione (documenti rari).

massacrando senza scrupoli gli indigeni, come queste stampe documentano e calpestando il diritto italiano, consacrato dalla posizione geografica, dalla storia, dal lavoro.

Enorme l'indignazione del popolo italiano; ma nulla fa un governo debole e indeciso in difesa del nostro prestigio e del nostro diritto.

Sullo sfondo dell'Italia di allora, si avvicinano e appaiono le seguenti didascalie, in forma di frammenti di lettere o giornali:

Nel sonoro, vociò confuso.

« Di fronte ai fatti compiutisi a
« Tunisi, tanto varrebbe che l'Italia
« stracciasse la sua carta geografica e
« rinunciasse per sempre al pòsto che
« le hanno assegnato la geografia e la
« natura e calpestasse le tradizioni
« marittime del suo passato ».

FELICE CAVALLOTTI

« Gli interessi di Tunisi sono an-
« che i nostri ».

CARLO CATTANEO

« Se si permettesse alla Francia di
« impadronirsi della Tunisia, l'Italia
« sarebbe non solo oltraggiata, ma
« minacciata nei suoi interessi e nel-
« la sua sicurezza ».

GIUSEPPE GARIBALDI

Sullo sfondo della cartina della Tunisia, appare la statistica dei censimenti francesi in Tunisia, dal 1881 al 1936, da 11.200 italiani contro 700 francesi, a 94.289 contro 108.068.

E comincia la vergognosa disonorevole menzogna francese, tendente a diminuire nelle statistiche della Tunisia il numero degli italiani e ad aumentare quello dei francesi. Osservate come si obbedisca ad un piano

prestabilito: *nel* 1931, *anno del cinquantenario della occupazione francese della Tunisia, onorata con la visita del Presidente della Repubblica, il numero degli italiani e dei francesi raggiunge quasi il pareggio.*

Ma la verità, controllata sulle schede dei Consolati italiani e coi quozienti della natalità, è ben diversa.

Un grande quadrato bianco con su scritto ITALIANI e un quadrato nero più piccolo di due terzi, con su scritto FRANCESI.

Centotrentamila sono gli italiani in Tunisia; numero infinitamente superiore a quello effettivo dei residenti francesi, tolte, naturalmente, le truppe nazionali o di colore.

Ed è contro questa massa di lavoratori che, con la sua altissima percentuale di agricoltori e artigiani, ha dato la ricchezza alla Tunisia, che il Governo francese si è scagliato con un ritmo incalzante di limitazioni sempre più soffocanti, dettate da una assoluta mancanza di riconoscenza e in contrasto con le convenzioni stipulate con l'Italia.

Una sequela di decreti francesi incollati ai muri o che vengono avanti *con carrello*, sui quali si sovrimprimono le didascalie:

18 agosto 1898:
Controllo degli stranieri.

16 maggio 1901:
Obbligo della laurea francese nell'esercizio delle professioni.

5 e 7 aprile 1905:
Restrizioni in materia di associazioni per gli italiani.

1913:
Interdizione agli italiani di aprire nuove farmacie (sulla visione di una facciata di farmacia cancellata).

Esclusione dei medici italiani dalle cariche comunali.

Contestazione agli italiani del diritto della pesca.

10 gennaio 1919:
Prescrizione della qualità di francese o di indigeno, *ma non italiano*, per essere iscritto all'albo dei sensali.

20 febbraio 1919:
Impedimento agli italiani di aprire nuove scuole (sulla visione di una scuola italiana cancellata).

22 febbraio 1919:
Speciali tasse agli italiani nei contratti di compra-vendita.

Ed è curioso notare l'accanimento francese contro gli italiani proprio al termine della guerra in cui si era versato insieme il « sangue comune »...

1922:
Salari dei ferrovieri italiani mantenuti inferiori di un terzo di quelli corrisposti ai francesi di pari grado; svantaggi in materia di congedi e nell'assistenza per malattie o infortuni.

30 marzo 1928:
Speciali dazi sui vini italiani.

1929:
Sostituzione di sacerdoti italiani con quelli francesi (sulla visione di Chiesa cancellata).

Fine ultimo di questa lotta spietata, è di costringere gli italiani a naturalizzarsi, aumentando artificialmente il numero dei francesi.

Vari atti di nascita con nomi italianissimi, su cui una mano imprime il bollo:

« FRANÇAIS »

la figura simbolica di un italiano, cui viene strappata la sahariana; una mano applica il bollo rovente:

« FRANÇAIS »

Ma gli italiani resistono!

Una parabola discendente:

NATURALIZZAZIONI:

1934: 319 maschi
229 femmine

1935: 198 maschi
131 femmine

1936: 81 maschi
54 femmine

Una grande didascalia luminosa:

« GLI ITALIANI DI TUNISIA NON VOGLIONO DIVENTAR FRANCESI ! ».

La cartina attuale della Tunisia si trasforma prima nel mercante semita, come precedentemente, poi in una pistola impugnata puntata verso l'Italia.

La visione a poco a poco si offusca in

Dissolvenza di chiusura.

Fine.

Malgrado le vessazioni che sono costretti a subire, nell'anno dell'Impero, gli italiani puntano i piedi disperatamente!

La Tunisia dei francesi guarda ancora, come una volta Cartagine, verso Roma e, armata dai francesi, punta le due bocche da fuoco verso l'Italia.

Ma il tempo dei governi deboli è ormai lontano; e nessuno potrà fermare l'incrollabile volontà del risorto Impero di Roma.

Note e documenti

LA CINEMATOGRAFIA IN TEMPO DI GUERRA

Nel corso dell'ultima riunione del Consiglio dei Ministri è stato approvato un disegno di legge concernente l'obbligo di includere nei programmi degli spettacoli cinematografici pellicole di guerra e di propaganda. Il provvedimento vuol rendere rapida e totalitaria, in tutte le sale cinematografiche, la programmazione di determinate pellicole che illustrano gli aspetti politici e militari più salienti della guerra e divulgano, nel particolare momento, conoscenze utili al popolo.

Già un buon numero di tali pellicole, di corto metraggio, realizzate a cura del Ministero della Cultura Popolare, sono state proiettate con tempestività e aderenza agli avvenimenti ed hanno raggiunto efficacemente lo scopo: « Bidello dei mari », ironico commento al blocco navale; « Attenzione », che con semplice evidenza avverte sulle drammatiche conseguenze che può avere la incosciente propalazione di una notizia; « Una prigione: il Mediterraneo »; « La Tunisia »; « Malta »; « Gibuti »: hanno di già ottenuto il favore del pubblico. Nella prossima settimana saranno programmati: « Fronte di guerra »; « Come l'Inghilterra ha conquistato il suo Impero; « L'Inghilterra nemica dell'Europa ».

La pubblicazione di tale provvedimento legislativo offre l'occasione per considerare come l'organizzazione del Regime consenta al particolare settore della cinematografia di svolgere in pieno la sua attività che invece nei paesi nemici e in quelli neutrali europei si è completamente paralizzata. L'attività dell'Istituto « Luce », infatti, si è moltiplicata per seguire gli avvenimenti militari dislocando i suoi servizi sui nostri fronti di guerra e ha già edito numerosi giornali illustranti con singolare evidenza le azioni del fronte alpino e dell'Africa Settentrionale. Nè minore attività è stata esplicata dall'Istituto « Luce » — in perfetto collegamento con l'organizzazione cinematografica germanica — al fine di dare il quadro aggiornato degli altri fronti europei. L'industria privata, dal suo canto, con l'appoggio e l'assistenza degli organi ministeriali, ha continuato la propria attività produttiva il cui ritmo segna, anzi, un notevole incremento sugli anni precedenti.

Il periodo giugno '38, luglio '39, ha visto l'inizio di lavorazione di n. 71 pellicole, mentre dal giugno '39 al luglio '40 tale numero è di 90 pellicole. Considerando il primo semestre del corrente anno le cifre hanno n. 44 pellicole presentate per ottenere il visto obbligatorio di censura contro le 29 pellicole presentate nello stesso periodo del 1939.

Se questo è il panorama delle pellicole realizzate, non meno confortante è il programma di lavoro in piena e diligente fase di svolgimento. Ed è proprio in un caratteristico momento economico che l'industria cinematografica imposta pellicole di particolare mole e di lunga preparazione, testimonianze di una maturità e di una fiducia che sottolineano il progresso della cinematografia nazionale e garantiscono il successo spettacolare dei suoi prodotti.

A questo fervore dei nostri cantieri corrisponde una più attenta e assidua domanda dei mercati esteri che già hanno presentato richieste di acquisti notevolmente superiori ai precedenti anni e quella intensificazione di rapporti con la cinematografia germanica che si è concretata negli accordi stipulati a Roma in questi ultimi giorni tra la Delegazione tedesca e il Ministero della Cultura Popolare.

CORTIMETRAGGI DI PROPAGANDA

La presentazione più interessante in questo scorcio di stagione cinematografica è stata quella dei cortimetraggi di propaganda apparsi simultaneamente sugli schermi di centinaia di cinema d'ogni categoria.

Senza essere preceduti da alcuna pubblicità, senza nemmeno essere annunciati nei programmi, questi film di poco più di duecento metri si sono presentati al pubblico col preciso scopo di saggiarne le reazioni.

Diciamo subito che i consensi unanimi, che hanno accompagnato la visione e gli applausi che ne hanno seguito la fine hanno dimostrato esaurientemente non solo la bontà dell'iniziativa ma la sua utilità la quale è chiaramente politica e morale e si inserisce nell'ordine di quelle provvidenze adottate dallo Stato per questo tempo di guerra.

Tali cortimetraggi sono di due specie: documentaria, la prima, diretta cioè a dimostrare efficacemente a mezzo di grafici, di diagrammi animati, di disegni mobili le ragioni fondamentali del nostro intervento, l'italianità delle terre da noi rivendicate e l'assoluta necessità per l'Impero italiano di avere libere le vie dei grandi traffici; varia, ricreativa la seconda, con palese intendimento polemico e satirico verso uomini, consuetudini, cose del nemico presentandone gli aspetti umoristici e svelandone spesso il vero volto, nascosto, per secolare tradizione, sotto una maschera di ipocrita compostezza.

Le platee hanno mostrato di gradire sia l'una che l'altra specie perchè se si sono interessate alle semplici ma precise dimostrazioni dei documentari si sono divertite alla presentazione della Home Fleet, dell'ombrello di Mr. Chamberlain, dell'esercito inglese.

Interessare e divertire: ecco, quindi, la formula di questi cortimetraggi che unitamente ai Giornali Luce e ai Documentari di Guerra sono il primo contributo, immediato, pratico della nostra cinematografia a questa essenziale, storica ora che attraversa la Nazione.

La distribuzione di tali cortimetraggi è quella che in questi casi dev'essere e cioè spedita e tempestiva.

Nel settore della propaganda accanto alla stampa e alla radio, la cinematografia sta dimostrando di saper tenere il suo posto di avanguardia dando vita ad una iniziativa che può suggerire applicazioni e sviluppi utilissimi anche quando, a vittoria ottenuta, si passerà dallo stato di guerra a quello di pace.

ACCORDI CINEMATOGRAFICI ITALO-GERMANICI

Ospite del Ministero della Cultura Popolare è giunta nei giorni scorsi a Roma la Delegazione della cinematografia germanica allo scopo di esaminare esaurientemente, con i nostri rappresentanti, i problemi cinematografici comuni ai due Paesi e di studiare, in piena armonia di vedute, la possibilità d'una sempre più intima collaborazione.

Nelle frequenti conversazioni avute fra le due Delegazioni è stata riesaminata la convenzione stipulata a Venezia nell'agosto dello scorso anno che è stata presa come base dello scambio di vedute che ha confermato una volta di più il preciso intendimento, fra i due Paesi, di giungere ad una perfetta intesa.

Al fine di seguire con la massima attenzione lo svilupparsi e l'affermarsi di tale collaborazione, le due Delegazioni hanno stabilito di consultarsi periodicamente, tenendo ogni tre mesi delle riunioni che avranno luogo in Germania o in Italia.

La Delegazione germanica composta da Karl Melzer, vice presidente della Reichsfilmkammer, dar Dr. Wolfang Fischer, del Ministero della Propaganda, dal Dr. Gunter Schwarz della Reichsfilmkammer e dal Dr. Hubert della Tobis, ha avuto utili contatti anche con i rappresentanti della Federazione Industriali dello Spettacolo e dell'Enaipe e ha visitato gli impianti di Cinecittà e del Centro Sperimentale.

Il Ministro Pavolini — a cui il Dr. Melzer ha portato il saluto del Ministro della Propaganda del Reich, Dr. Goebbels — ha voluto essere minutamente informato dell'andamento delle conversazioni e ha precisato il proprio intendimento di sviluppare al massimo i rapporti culturali tra i due Paesi dell'Asse.

Notiziario tecnico

PERFEZIONAMENTI AI TRASPARENTI

L'uso del *trasparente* è ormai diffuso in tutti i teatri di posa per i notevoli vantaggi pratici che esso permette di ottenere durante la lavorazione di talune scene caratterizzate soprattutto dal fatto che l'azione si svolge in ambienti ripresi precedentemente senza attori.

Tuttavia è stato notato che gli ordinari trasparenti offrono talvolta difficoltà insormontabili nella ripresa di scene aventi particolari necessità. Un fatto del genere è avvenuto ad esempio nel film *Gold Is Where You Find It* della Warner Brothers eseguito in Technicolor e che in Italia è stato programmato col titolo *Occidente in fiamme.* Si trattava qui di presentare un dramma nel quale erano documentate le prime applicazioni dei sistemi di levigazione dell'oro con mezzi idraulici.

Nella vicenda si doveva anche includere l'inondazione di una vallata la quale per ovvie ragioni di ordine pratico ed economico fu girata utilizzando
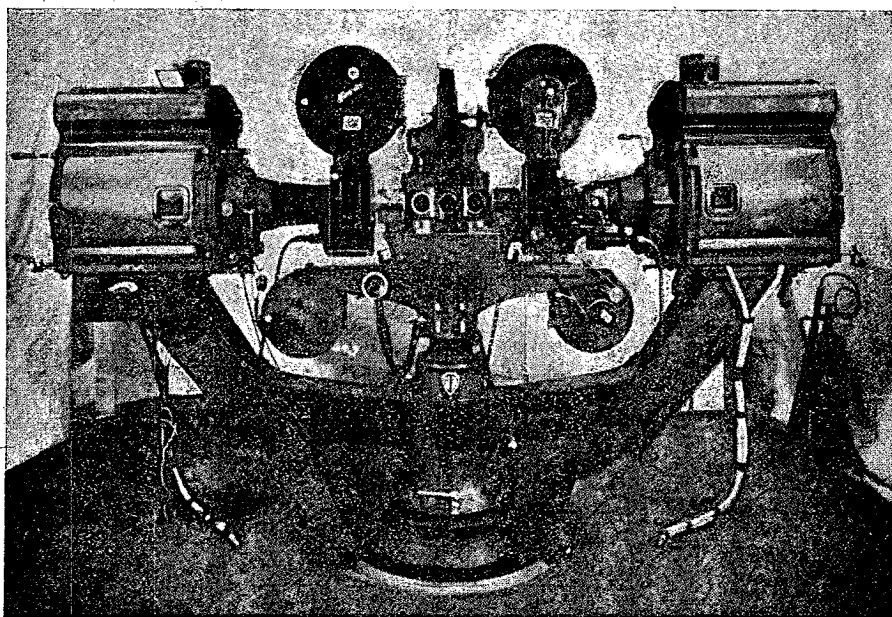
FIG. 1. - *Apparecchio triplo da proiezione per trasparente; modello usato dalla Warner Brothers*

dei modellini ed adoperando, in seguito, la pellicola con un trasparente. Tuttavia, utilizzando un proiettore normale, equipaggiato con un arco ad alta intensità, non si otteneva una sufficiente luminosità del quadro di proiezione allorchè le sue dimensioni superavano il formato di m. 3,60×2,70; per il difetto di luminosità riuscivano poco evidenti taluni particolari che invece interessavano l'azione.

Difficoltà del genere si presentarono anche in altri film.

Ricercando quali potevano essere le cause della deficienza di luminosità, i reparti ottici delle case americane vennero alla conclusione che un unico proiettore non era sufficiente a rispondere a tutte le necessità della ripresa con trasparente.

Seguendo vie diverse i tecnici della Paramount e della Warner Bros sono arrivati alla costruzione di proiettori speciali a triplice testa di proiezione.

Il criterio da cui essi sono partiti è stato quello di aumentare la luminosità del quadro proiettato mediante la sovrapposizione di tre immagini identiche provenienti da tre proiettori mossi sincronicamente.
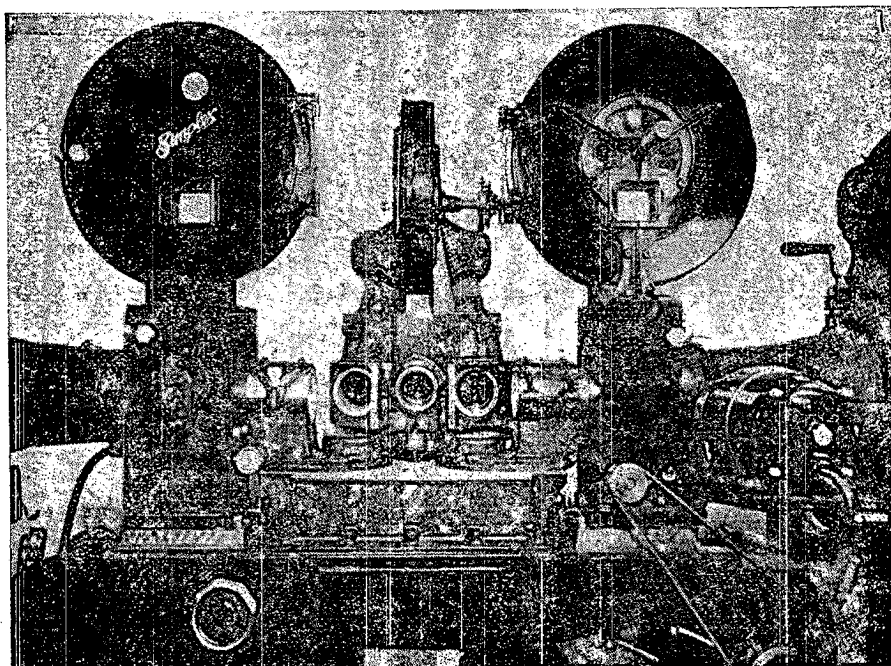
FIG. 2 . *Dettaglio del proiettore di fig. 1*

Il problema della sovrapposizione esatta delle tre immagini è anzitutto un problema di parallasse. Adoperando comuni proiettori è stato quasi impossibile correggere gli errori di parallasse.

I tecnici della Warner Brothers hanno costruito uno chassis a T, alle cui estremità hanno sistemati tre proiettori in modo che due di questi proiettino secondo un angolo retto rispetto al proiettore principale. Le immagini dei due

proiettori laterali, dirette verso l'unico schermo, vengono, a mezzo di due prismi da quattro pollici, spostati lateralmente rispetto all'asse ottico di una distanza tale da permettere il passaggio del raggio luminoso proveniente dal terzo proiettore, ma nello stesso tempo tanto piccola da non causare sensibili errori di parallasse.

Durante il periodo di studio, di costruzione e di messa a punto di questo nuovo apparecchio si dovettero superare numerose difficoltà prima di giungere ad un risultato effettivamente pratico e sicuro. Innanzi tutto si presentò il problema della assoluta stabilità di marcia e quindi della perfetta sovrapposizione delle tre immagini. A questa necessità sopperì la perfezione costruttiva del materiale adoparato. Le prime proiezioni, eseguite con provini, oltre a non dare immagini perfettamente coincidenti, rivelarono dei tremolii caratteristici, per
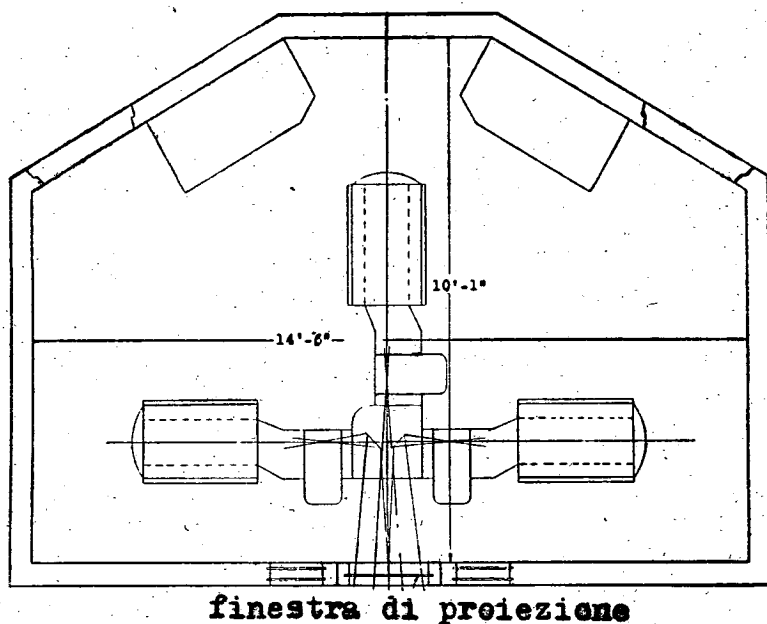
FIG. 3 - *Apparecchio triplo da proiezione per trasparente; modello usato dalla Paramount*

evitare i quali si dovette costruire una speciale base antivibrante per l'appoggio della macchina tripla da proiezione.

Il problema successivo fu quello della messa a punto e dell'aggiustaggio micrometrico per il centramento perfetto dei proiettori e per la rapida regolazione prima di ogni proiezione.

Si riscontrarono infine eccessive perdite di luce attraverso i prismi da quattro pollici. Dopo molte esperienze si finì per usare mezzi riflettenti del tipo superficiale a mezza lunghezza d'onda, con superficie riflettente ottenuta con alluminio, anzicchè con argento, secondo il processo brevettato dalla General Electrical Co.

Il collaudo ufficiale di questo apparecchio, così perfezionato, si ebbe nel 1938 nel già citato film *Occidente in fiamme.*

Invece il Transparency Deparment della Paramount ha adottata la soluzione seguente: la testa centrale è montata parallelamente all'asse di proiezione, le altre due teste, perpendicolari alla prima, mandano la loro immagine sullo schermo a mezzo di specchi a superficie di alluminio, su cui i raggi incidono con un angolo maggiore di quarantacinque gradi.

I tre congegni di proiezioni sono mossi da motori tra loro connessi elettricamente.

Gli obbiettivi vengono messi a fuoco separatamente per mezzo di un motore del tipo reversibile comandato a distanza.

La parallasse è compensata con movimenti indipendenti orizzontali e laterali delle lenti estreme. Gli specchi riflettenti hanno controllo micrometrico in tutte le direzioni.

L'uso di tre sorgenti di luce permette di ottenere un aumento di illuminazione superiore del 280 per cento di quella ottenibile con un proiettore singolo. Si ha inoltre il vantaggio di rendere minimi gli sfarfallii e le variazioni di luce causate da variazioni di intensità della sorgente luminosa.

Con questo apparecchio sono state fatte le riprese di trasparenti nel film *Geronimo* della Paramount.

I due apparecchi ora descritti rappresentano quanto di più moderno esiste nel campo dei trasparenti.

I film

RASKOLNIKOFF

Origine: Germania - *Produzione*: Neumannfilm, 1923 - *Dal romanzo di* Dostojevski: « Delitto e castigo » - *Regista*: Robert Wiene - *Scenografo*: Andrei Andrejeff - *Operatore*: Willi Goldberger - *Interpreti*: Grigori Chmara, Maria Krischanovskaja.

Nella produzione cinematografica di Robert Wiene, ci risulta essenziale considerare un film come *Raskolnikoff*. Esso appartiene a un genere piuttosto speciale: si può ritenere una di quelle opere — non facilmente classificabili, ma non meno interessanti ai fini d'un serio meditato ed equilibrato giudizio sull'intera produzione di un autore, o sul valore determinato di una tendenza — che spesso si ricordano, con aperta ammirazione o con veloce e sommaria condanna; ma sempre, per così dire, in funzione d'altre, sempre a complemento di affermazioni precedenti: e delle quali altrettanto sovente, e proprio per la eccessiva conoscenza di un altro punto della questione, troppo poco si conosce. Qualche volta accade di svisare il significato di tali opere (*Raskolnikoff* è ormai quasi una rarità — si tratta di una pellicola salvata dal provvido interessamento e dall'accorta sagacia di quell'eccellente giovane che fu Mario Ferrari —: possibile che proprio in questi ultimi tempi si sia preteso di darne nuovi giudizi a buon mercato?); accade di valutarle e di catalogarle con poca riflessione e con minor convinzione; solitamente cavandosela con qualche aggettivo ben scelto: com'è il caso, appunto, del film che prendiamo in esame, definito comunemente, senza ulteriore analisi, un semplice prodotto della manía espressionista e cubista che aveva trionfato nel *Gabinetto del dottor Caligari*, ma che in realtà è forse l'opera più « personale » di Wiene, o almeno quella che meglio ne riflette la discussa fisionomia di regista.

In un periodo, quello dell'immediato dopoguerra, ch'è particolarmente delicato per la storia delle arti in genere, Robert Wiene inizia una strana e quasi incoerente carriera. Il momento è soprattutto « storicamente » delicato: e il suo apporto finisce con l'acquistare un valore essenzialmente e squisitamente storico. I vecchi schemi trascinatisi fino allora, anche attraverso interruzioni più o meno gravi, sono ormai prossimi allo esaurimento; piatte esibizioni posciadistiche attraggono svogliate platee. Si sente d'ogni parte, più che necessario, urgente il bisogno d'un rinnovamento: ed anche di tecnica, non solo di spirito; e in tutti i campi, non solo nel cinema. Un tessuto di maggior serietà e di cosciente individualismo sembra insinuarsi dovunque nelle manifestazioni dello spirito. È l'esperienza della guerra? È, semplicemente, un'intima necessità di reazione — con tutti gli eccessi che le reazioni comportano —; un sentito desiderio di respirare aria nuova,

se non sempre più pura, in mondi diversi e lontani? Perfino in America, le due opêre più rappresentative (*Giglio infranto* e *Il monello*) di quell'anno fortunato — per la storia del cinema, intendiamo —, il 1919, sono tragiche e pensose. E per quanto più particolarmente si riferisca alla Germania, aggiungerai gli effetti della sconfitta subita, il grave tracollo morale, gli stimoli acuiti dalle privazioni; e infine, fattore importantissimo, la sempre più chiara e decisa influenza della nuova scuola d'arte. Wiene, per dedicarsi al cinema (ed è questo un particolare assai significativo, che dev'esser posto nella sua giusta luce), abbandona i proprî studi presso l'Istituto di Belle Arti.

Io sono propenso a ritenere il *Caligari* un'opera polifonica e collettiva, piuttosto che il prodotto di un'unica mentalità. Dirò di più: qualora si consideri il movimento artistico ond'è scaturito, e i mezzi dei quali si serviva quella tendenza, non doveva e non poteva essere che così. Aprendosi nuovi campi illimitati, ci si getta dentro (e sono molti a partecipare simultaneamente a codesta... irruzione), non privi di un'eccellente provvista tecnica; e per la prima volta si comprende chiaramente che il film non ha quest'assoluta coercizione, di dover valere come insuperabile strumento di realismo, ma può spaziare per gli orizzonti più ampi creati dal veder soggettivo e individuale. Questi cineasti vogliono sollevarsi dal mondo, evadere dalla oggettiva realtà delle cose: ne trovano esempi in altre forme d'arte, e vi s'appigliano. La loro fantasia ha poi campo di spaziare, ed anche di scervellarsi a dovere. Intuito un mondo — tutto un mondo —, che vale badare agli effetti involontariamente antiartici di una troppo insistente applicazione dei motivi teatrali? Non s'ha più il tempo per queste considerazioni: come porta la corrente, si cerca di lavorare e di sfruttare. I mezzi tecnici e gli accessorii sono del teatrofi e la visione non è cinematografica. Un uomo come Pabst, vissute in parte quelle esperienze (*I misteri di un'anima*), si può rinchiudere nel proprio studio: ma farà apparire la sua visione del mondo, farà apparire un suo modo di vedere analizzare giudicare gli oggetti e i sentimenti e le persone, scrutandone l'anima attraverso l'obiettivo; non ci rivelerà mai i suoi espedienti. Le produzioni dell'espressionismo alla *Caligari* non hanno quella tinta di « realtà », che sola può rendere credibile la più astrusa idealistica finzione; non hanno la precisa assurdità del mondo folle di Poe, e neppure la coerenza dei posteriori lavori di Epstein o di Dreyer (*Vampyr*).

I collaboratori che Wiene si era scelto per quel suo primo celebre film, avevano tutti press'a poco, si capisce, le sue idee: e ad essi egli dovè lasciare alquanta libertà d'azione. Fu così che, ad esempio, un temperamento come quello di Feher ebbe agio di rivelarsi, e fors'anche d'influenzare notevolmente; e penso che quella triade di scenografi avrà avuto campo da sbizzarrirsi a volontà. (Io oggi, chissà perchè, al posto di Reimann, Warm e Röhrig, vedrei senza stupore i nomi — anche da altri ricordati — di Beckmann, Hofer e Kokoschka, rappresentanti della pittura del tempo). Tutta quella gente lavorava di fantasia, e la fantasia era sfrenata, perchè messa al servizio di se stessa. Forse di fronte a un'opera d'arte da intendere e da interpretare, i loro ardori si sarebbero un poco calmati.

Ecco il punto. *Raskolnikoff* è del 1923: non siamo sicuri se nel '20 o nel '21, ossia nel pieno fervore delle riproduzioni espressioniste (da Galeen e Wegener, a Paul Leni, da Oswald e Patrick allo stesso Murnau, da Kobe e Fank e Feher e a un altro

Wiene: Conrad), questo film sarebbe stato possibile: com'era stato invece possibile un *Genuine*, che può anche capitare di veder attribuito, senza che questo ci produca un'impressione qualsiasi, ad H. Kobe, e che nell'assurda vicenda basata su una figura quasi wedekindiana di femmina insaziabile e perversa, rappresentata da quello strano tipo di donna che fu l'attrice Fern Andra, non ci sembra richiedesse un tale spreco di cattiva fantasia cubista. Ch'è la fantasia, intendiamoci, delle architetture sconvolte, degli scheletri adibiti ad orologio, dei costumi irreali e fantasmagorici: insomma, dei più vieti ritrovati d'una tecnica teatralizzante ed eccessiva. Ma se qualcosa di simile pur troviamo in *Raskolnikoff*, troppe cose, per contro, ci dimostrano che Wiene era in parte riuscito a superare la precedente esperienza.

Non per la prima volta si tentava di portare sullo schermo il classico romanzo di Dostojevski, chè qualche riduzione già s'era fatta prima della guerra: con nessuna finalità artistica, s'intende, ma soprattutto per sfruttare in patria l'immensa popolarità del libro. (Qui ricordiamo soltanto il *Delitto e castigo* d'un tal Gonciaròf — il primo di cui abbia memoria l'informatissima storia di Pasinetti —: un rinomato autor di scenari, ma che, rassicuratevi, nulla all'infuori del nome aveva di comune col creatore dell'« oblomovismo »!). Di fronte a tanto romanzo, c'è in Wiene una profonda diversità di « stato iniziale »: non più è libera e spaziante la sua fantasia, ma l'uomo sembra ridursi in se stesso, studiando e analizzando: sembra *umanizzarsi*, insieme coi suoi personaggi. E trattandosi di Robert Wiene, artista astratto quant'altri mai, ognuno comprenderà il valore di questa espressione.

I principali collaboratori di Wiene per *Raskolnikoff* — tale è il titolo del film, conforme al titolo tedesco del romanzo — hanno nome: Andrejeff per la scenografia, Willi Goldberger per la fotografia, Grigori Chmara per l'interpretazione. Non sarà superfluo osservare come i tre scenografi del *Caligari* si siano ridotti ad uno solo; nè crediamo d'altra parte che al regista ne occorressero di più. Se è vero che Andreieff, qui all'inizio della sua brillante carriera, dovè qua e là mantenersi nei rigidi schemi imposti dalla scuola stessa di Wiene, è altrettanto vero che non sono queste le parti scenograficamente migliori del film. Goldberger riprese assai bene qualche scena, come la confessione di Raskolnikoff a Sonia: « erano seduti l'uno accanto all'altra, tristi e abbattuti come due naufraghi abbandonati dalla tempesta su una spiaggia deserta ». In altre, contribuì efficacemente a creare intorno agl'interpreti un'atmosfera quasi ossessionante. Dalla quale si vorrà liberare un giorno, rinfrescandosi, come il dott. Fank — ex espressionista e condirettore di Pabst per la *Tragedia del Pizzo Palù* —, all'aria pura e serena dei monti (fu l'operatore di qualche film di Trenker). Quanto al protagonista, è interessante notare come la sua recitazione non sia sempre necessariamente subordinata ai valori scenografici e luministici dell'opera, ma anzi faccia quasi parte a sè. E anche questa è una novità. La candidatura dell'attore Chmara a sostenere la parte di Raskolnikoff, gli derivò probabilmente dall'esser stato egli compagno di Asta Nielsen in qualche interpretazione tedesca della grande tragica danese. Il suo lavoro è abbastanza notevole, per quanto ora (voglio dire, naturalmente, dopo la splendida creazione di Blanchar) sembri peccare di eccessiva staticità, in contrasto col carattere nervoso e a volte irriflessivo dell'originale.

Ma il film ci è caro sopra tutto per la sceneggiatura, e per l'influenza che

questa ebbe indubbiamente sulla elaborazione di un'importante opera sonora: *Delitto e castigo* di Pierre Chenal (1935). È una sceneggiatura sobria ed espressiva, attraverso quale, nei limiti concetto dal « muto » (1), vien conservata la trama, ed anche un poco dello spirito del libro; una sceneggiatura che sa trarre il massimo profitto dall'unica sequenza tipica per film muto — ed è l'unica che manchi in Chenal —: l'allucinazione di Raskolnikoff (« ... vedendo il viso di lei, rabbrividì: la vecchia rideva; sì, rideva di un riso silenzioso, facendo tutti gli sforzi per non farsi sentire »). Quel riso della vecchia usuraia, che tanto assomiglia a quello di una delle spaventevoli femmine di Stroheim (*Foolish Wives*), ce lo ricorderemo per un pezzo.

Dopo, Wiene diresse *Le mani di Orlac*. Non essendosi accorto delle nuove possibilità che lo studio sempre più accurato dei temi e dei soggetti avrebbe, sull'esempio di *Raskolnikoff*, concretate, volle tornare al suo antico sogno (fra l'altro, com'è noto, con l'avvento del sonoro auspicò invano un rifacimento del *Caligari*); e, fatalmente, finì per cadere nel più basso commercialismo. Se una buona scelta d'inquadrature in un film sulla passione di Cristo, *I.N.R.I.* — interpretato da Chmara, Asta Nielsen e Werner Krauss —, non mancherà d'influenzare un'analoga trattazione di Duvivier (*Golgotha*), gli altri lavori sono tutti mancati: dalla superficialità del *Cavaliere della rosa* e della *Duchessa delle Folies-Bergères*, già definiti e giudicati in partenza dal titolo, al cattivo gusto di *Notti viennesi* e di *Panico a Chicago*, fino a quel *Caso del Procuratore Haller*, ch'è meglio conosciuto da noi per l'edizione fàttane da Blasetti con Memo Benassi e Marta Abba. In *Ultimatum*, che fu davvero il suo ultimo film, una vicenda di qualche tensione, debolmente ambientata in una capitale sull'orlo della guerra, era presentata con una certa evidenza di personaggi, in grazia degli attori; ma poi risolta, attraverso i dialoghi di Arnoux, con situazioni di netto sapore teatrale. Sicchè, in definitiva, chi, libero da preconcetti di tendenza o da motivi d'indole prettamente storica, voglia scoprire in questo direttore un lampo di comprensione umana sincera e studiata, deve rivolgersi a *Raskolnikoff*.

UGO CASIRAGHI

(1) Si veda, ad es., con quanta ingenuità è necessariamente introdotto il personaggio — che d'altronde, almeno secondo il principe Krapotkin (« Ideali e realtà nella letteratura russa », traduz. E. Lo Gatto, Napoli, Ricciardi, 1921), è una *pura invenzione romantica* — di Porfirio: il giudice siede a tavolino, mentre tutt'intorno una enorme ragnatela vuol forse sostituire, nella mente dello spettatore « letterato », una spietata e incalzante successione di domande a doppio taglio. Chè tale è la caratteristica dell'eloquenza investigatrice, e in particolare di quella del giudice Porfirio.

GONDAR IMPERIALE

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione e di distribuzione*: Luce.

Questo film documentario dimostra come la capitale dell'Amara ha avuto dopo l'occupazione italiana un impulso formidabile: interi quartieri nuovi sorti lindi e ordinati con verdi giardini lussureggianti. Tutti i castelli portoghesi appaiono restaurati o in corso di restauro. Oltre a tutti questi nuovi e antichi aspetti della città appaiono visioni di vita della famiglia italiana e della gente indigena e caratteristiche funzioni religiose mussulmane e copte.

SEI MESI DI GUERRA

Documentario approntato e distribuito in Italia da l'Istituto Nazionale Luce.

Illustrazione, in parte retrospettiva e in parte di attualità, degli eventi bellici in Europa. Il bombardamento della Vesterplatte, l'avanzata delle colonne motorizzate oltre il confine polacco, la mobilitazione, gli ap-

prestamenti militari dei Franco-Inglesi, la caduta di Varsavia, la guerra sulle linee Maginot e Sigfrido, la fuga del « Bremen », l'odissea finlandese, la calma dell'Italia Fascista, sono gli elementi del materiale di questo film.

ORIENTE IN ARMI

Documentario approntato e distribuito in Italia da l'Istituto Nazionale Luce.

È un susseguirsi di azioni drammatiche. Protagonista la folla cinese sbandata, affamata da 30 anni di malgoverno. Dopo la desolazione della rivolta e della guerra, l'irresistibile avanzata giapponese, la vittoria che esalta milioni di uomini come un premio, quindi, alla fine, l'inizio della ricostruzione voluta dal nuovo governo di Uang Gin Hei.

IL DOCUMENTO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: S.E.C.E.T.-Scalera - *Produttore*: Giuseppe Amato - *Regista*: Mario Camerini - *Soggetto da una commedia di* Guglielmo Zorzi - *Sceneggiatura di* Mario Camerini, Renato Castellani, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Mario Soldati - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Scenografo*: Gastone Medin - *Musica di* Alessandro Cicognini - *Tecnico del suono*: Vittorio Trentino - *Interpreti*: Ruggero Ruggeri, Armando Falconi, Maria Denis, Maurizio D'Ancora, Lauro Gazzolo, Giuseppe Pierozzi - *Distributrice per l'Italia*: Industrie Cinematografiche Italiane.

Tre lestofanti smarriscono un documento che impugnato da altri può portarli in carcere. Essi credono che l'abbia trovato il maggiordomo del marchese (il capo della losca società) e pertanto lo circondano di attenzioni offrendogli denaro pur di riavere il documento. Il maggiordomo lascia credere di essere veramente in possesso del documento e se ne vale costringendoli a compiere buone azioni a loro non comuni. Ma il documento viene casualmente trovato dal marchese. Questi in un primo tempo viene portato a mettere subito fine alla sua buona condotta che gli è stata fino allora imposta dal maggiordomo, ma il piacere delle buone azioni ha il sopravvento. Egli consegna il documento al maggiordomo in modo che se ne serva ancora come freno alle sue losche faccende. Ma il buon maggiordomo dimostra ormai di aver fiducia delle oneste intenzioni del padrone e straccia il famoso documento. Il vecchio marchese, invano contrastato dai due soci, intraprende vita salutare. Due giovani innamorati possono portare alfine a compimento il loro matrimonio, mentre in quel paese sgorga l'acqua salutare alla nuova fonte di cui il marchese è il maggior benefattore.

La vicenda del film si svolge al principio di questo secolo.

IL SEGRETO DI VILLA PARADISO

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Sovrania Film - *Regista*: Domenico M. Gambino - *Direttore di produzione*: Giuseppe Pelagallo - *Soggetto di* Giacomo Dusmet - *Sceneggiatura di* Leo Bomba - *Aiuto regista*: Roberto Bianchi - *Operatore*: Tommaso Kemeniffy - *Tecnico del suono*: Carlo Passerini - *Scenografo*: Salvo D'Angelo - *Interpreti*: Giovanni Grasso, Doris Duranti, Mino Doro, Lily Vincenti, Carlo Duse, Antonio Gradoli, Roberto Bianchi, Ilde Petri - *Casa di distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Villa Paradiso è un edificio elegante e malfamato situato nei pressi di Montevideo: bisca e tabarino gestito da una banda di lestofanti, ladri, falsari e assassini, capitanati da un argentino chiamato Gorman. Questi, nonostante il suo spregiudicato mestiere nutre un certo orrore per il sangue. Impressionata dalle banconote false che hanno invaso il mercato argentino, la polizia di Buenos Aires manda nella capitale dell'Uruguay tre suoi agenti che, confusi con la clientela di Villa Paradiso, ne indagano il segreto. Uno degli agenti di nome Gabriel, grazie alla simpatia che ha ispirato a una cantatrice del locale sta per scoprire l'imbroglio, ma scoperto a sua volta cade nelle mani dei lestofanti. Ma improvvisamente Gorman scopre che Gabriel è suo figlio e per salvarlo ci rimette la propria vita.

FANFULLA DA LODI

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: S. A. Titanus - *Registi*: Carlo Duse

e Giulio Antamoro . *Ispettore di produzione*: Martini . *Soggetto di* Leo Bomba - *Sceneggiatura di* Leo Bomba e Carlo Duse - *Dialoghi di* Giuseppe Zucca - *Scenografia*: *bozzetti di* Emma Calderini, *costumi di* Caramba Casa d'Arte - *Interpreti*: Ennio Cerlesi, Germana Paolieri, Osvaldo Valenti, Rubi Dalma, Carlo Duse, Guido Celano, Luigi Catoni, Riccardo Billi, Achille Majeroni, Anita Farra, Bragaloni, Laurenti, C. Zoppetti - *Supervisione di* Romano Mengoni - *Consulente per scherma e duelli*: O. Selmi - *Distribuzione per l'Italia*: Odit.

Un tristo signorotto assalta il castello di un vecchio nobiluomo, lo fà morire in catene, e poichè è incapricciato della figlia di lui, fuggitiva, le sguinzaglia dietro i suoi ceffi, allo scopo di piegarla alle sue voglie. Ma un capitano di ventura, il famoso Fanfulla della « Disfida di Barletta », piglia a cuore le sorti della damigella e, con l'aiuto delle milizie del Colonna, riesce alla fine a snidare il ribaldo e a punirlo di spada come merita.

TUTTO FINISCE ALL'ALBA
(SANS LENDEMAIN)

Paese d'origine: Francia . *Casa di produzione*: Ciné-Alliance - *Edizioni*: Films Victoria - *Stabilimento*: Billancourt - *Soggetto di* Jean Willème e Max Colpet - *Dialoghi di* André-Paul Antoine - *Regista*: Max Ophüls - *Operatori*: Eugène Schufftan, Portier, Alekan . *Scenografo*: Lourié . *Musica di* Allen Gray . *Interpreti*: Edwige Feuillère, Georges Rigaud, Daniel Lecourtois, Paul Azaïs, Georges Lannes, Mady Berry, Gabriello, Michel François, Pauline Carton, Roger Maxime - *Distribuzione per l'Italia*: Cinematografica Tirrenia.

La presenza del regista Max Ophüls è evidente fin dai primi quadri.

L'obbiettivo inquadra, infatti, attraverso tende trasparenti in un locale notturno « La Sirena » dove la gente accorre per trascorrere le ore della notte ammirando i corpi seducenti quasi nudi di belle ragazze. L'animatrice dello spettacolo è la signora Morène (Edwige Feuillère) che presta il suo corpo allo sguardo cupido degli assidui spettatori.

Abitualmente Max Ophüls si compiace di vedere personaggi e cose attraverso frasche, tende, veli, ecc. In questo film spesse volte l'obbiettivo pare che segua con intenzione dietro drappi trasparenti, l'azione della protagonista.

La vicenda è stata svolta con tocco leggero senza esagerare il tono drammatico. Il merito va soprattutto ai due attori principali Edvige Feuillère e Georges Rigaud che hanno agito con intelligenza.

La fotografia ha aderito perfettamente all'atmosfera del dramma.

Nell'edizione italiana la musica originale di Allen Gray è stata sostituita dalla composizione generica e mediocre di Emilio Gragnani. Non esitiamo a disapprovare la condotta dei riduttori che per ragioni ingiustificabili privano i film della musica appositamente composta. Saremmo indulgenti se la musica originale venisse sostituita con altra almeno più degna.

CAVALCATA D'AMORE
(CAVALCADE D'AMOUR)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Cipra - *Regista*: Raymond Bernard . *Direttore di produzione*: Simon Schiffrin - *Soggetto di* J. Anouilh e J. Aurenche . *Dialoghi di* J. Anouilh - *Operatore*: Robert Le Febvre . *Aiuto regista*: S. Vallin e N. Bernard . *Scenografia di* Pimenoff - *Costumi di* G. Annet - *Musica di* Darius Milhaud, Arthur Honegger e R. Desormière . *Montaggio di* Guilbert - *Interpreti*: Corinne Luchaire, Simone Simon, Janine Darcey, Claude Dauphin, Michel Simon, Blanchette Brunoy - *Metraggio*: m. 2375 - *Casa di doppiato*: Fototecnica - *Distribuzione per l'Italia*: Sangraf.

È un film episodico di tre epoche. Tre vicende d'amore hanno luogo nel leggendario castello di Maupré. Di secolo in secolo l'attore Claude Dauphin partecipa come protagonista di storie d'amore.

Nel primo episodio che si svolge nel 1693 egli indossa i miseri panni di un commediante girovago di nome Leandro. Michel Simon è il capocomico della compagnia che capita nel castello alla vigilia delle nozze della giovanissima Julie (Janine Darcey). Questa graziosa ragazza crede d'incontrare nello sposo che ancora non conosce l'uomo dei suoi sogni. In verità i pensieri di questa fanciulla non sono dati ad

intendere. Ma in tutto questo episodio le manifestazioni dei personaggi avvengono speditamente senza poter rendere partecipe lo spettatore dei motivi intrinseci che determinano il dramma. Si vuol dire che insomma, questo episodio doveva avere uno sviluppo più approfondito.

Allorchè la bella castellana apprende che il ricco signore scelto dal padre come sposo al solo scopo di consolidare la propria potenza, è zoppo e scemo (quasi come Gianciotto), essa non dà tempo alla sua delusione. Attratta dai commedianti che provano in una sala del castello, Julie nota subito l'attore Leandro riottoso, scortese e di incerta memoria nell'imparare la parte.

Dopo una scena di reciproca offesa la ragazza si fà volentieri baciare dal giovane commediante, come per avere un incoraggiamento che lenisca in parte la delusione delle nozze. Lo sposo alfine giunge. Egli è veramente disgustevole. Dopo la cerimonia nuziale, durante la notte si addormenta profondamente; mentre Julie rimane vergine come prima ad aspettare l'alba.

Risolutamente essa scende dal letto di nozze e si allontana dal castello per seguire Leandro di cui dice di essere innamorata. In verità l'amore della ragazza non è evidente, proprio a motivo dell'affrettata risoluzione cinematografica.

Il primo episodio si conclude con la morte di Leandro tra le braccia dell'infelice Julie. Inseguita nel bosco dai soldati, la carovana dei commedianti viene circondata. Una freccia crudele colpisce mortalmente l'eroe.

Se l'episodio è risultato superficiale come azione e recitazione, al contrario la scenografia, i costumi e le truccature accentuano molto la cornice della leggenda. Il regista Raymond Bernard ha dato inoltre particolare risalto al tono grottesco della vicenda specialmente nei quadri in cui agisce lo sposo scemo e sciancato, fino a provocare nell'animo degli spettatori un senso di fastidio.

Il secondo episodio, epoca 1839, è ancora meno interessante. Il caso pietoso d'amore della sartina (Simon Simone) che s'innamora del conte Hubert (Claude Dauphin) proprio alla vigilia in cui questi sta per sposare Léonie de Maupré (Blanchette Brunoy), ha facoltà penetrative meno del primo episodio. Il matrimonio avviene lo stesso, nonostante che l'amore abbia inciso nel cuore dei due giovani amanti. La giovane sarta si sacrifica ma non resiste al dolore e muore.

Nel terzo episodio appare Corinne Luchaire nella parte di una strana fanciulla figlia di un ricco finanziere (Michel Simon). Padre e figlia abitano nel castello dei Maupré. I discendenti dell'antico casato sono rovinati.

Qui conviene ricordare *Il fantasma galante* di René Clair. In questo film la mania del ricco americano aveva delle manifestazioni concrete sorprendenti e divertenti come era nell'intenzione del regista. La trasformazione del castello scozzese dei Glourie, trasportato a pezzi attraverso l'oceano e riedificato su terra d'America, fà parte della vicenda. Quest'altro castello dei Maupré appare volutamente modernizzato ma non in funzione di uno specifico intendimento. Soltanto una stanzetta del castello è rimasta come un secolo addietro. Qui si trattengono a parlare la figlia del finanziere e George, l'ultimo dei Maupré (Claude Dauphin). I loro genitori hanno progettato un matrimonio di convenienza: la famiglia ricca acquisterebbe nobiltà, quella povera la ricchezza. Ma i due giovani, a differenza degli altri innamorati protagonisti di tragici amori avvenuti in questo stesso castello, si parlano invece francamente ed hanno modo di stimarsi e di amarsi. In seguito si sposano, grazie ad una straordinaria trovata dell'americano padre cui sta particolarmente a cuore la felicità della figlia.

La musica originale di Darius Milhaud, Arthur Honegger e R. Desormière è stata svantaggiosamente sostituita nell'edizione italiana da motivi generici e discordanti ideati e adattati dal maestro Fiorda.

TIRANNA DELIZIOSA
(WOMAN CHASES MAN)

Paese d'origine: America - *Casa di produzione*: United Artists - *Produttore*: Samuel Goldwyn - *Regista*: John Blystone - *Direttore di produzione*: Daniel Mandell - *Aiuto regista*: Iddie Bernondy - *Operatore*: Gregg Toland - *Tecnico del suono*:

Frank Maher - *Musica e direzione musicale di* Alfred Newman - *Scenografo*: Richard Day - *Costumi di* Omar Kian . *Montaggio di* Julio Heron - *Interpreti*: Miriam Hopkins, Joel Mc. Crea, Charles Winninger - *Metraggio*: m. 2350 - *Casa di doppiato*: Italo Acustica - *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

Forse due anni addietro questo film avrebbe ottenuto un certo successo, nel tempo in cui i prodotti cinematografici americani avevano il potere di piacere, comunque fosse l'essenza della qualità. L'umorismo stravagante irrazionale degli americani sconvolgeva il buon senso dei nostri spettatori. Ora ci è dato osservare con soddisfazione come la meccanicità dell'umorismo cinematografico di Hollywood non faccia più notevole presa sul nostro pubblico. Le situazioni stravaganti e le battute a sopresa che una volta colpivano nel segno, ora hanno perso la loro facoltà. Ed il vecchio artificio delle battute con le conseguenti reazioni esclamative, non diverte più come prima.

Come nei dozzinali spettacoli di varietà, il vecchio programma ormai si ripete senza suscitare entusiasmo.

Tre bravi attori: Miriam Hopkins, Joel Mc. Crea e Charles Winninger si sono prestati a dare vita ad una vicenda banale di un giovane milionario avaro che per amore diventa alla fine generoso.

PARADISO PERDUTO
(PARADIS PERDU)

Paese d'origine: Francia . *Casa di produzione*: Paris Film - *Produttore*: Joseph Than - *Soggetto e sceneggiatura di* Joseph Than . *Dialoghi di* Steve Passeur . *Regia di* Abel Gance . *Operatore*: Christian Matras - *Musica di* Hans May . *Scenografo*: Henry Mathé - *Metraggio*: m. 2600 - *Casa di doppiato*: Fono Roma . *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini . *Distribuzione per l'Italia*: Eia.

Il film è diviso in due lunghe parti. Nella prima si assiste alla vicenda di un grande amore che sorge durante la festa del 14 luglio a Parigi nel 1914.

Il giovane pittore Jean Leblanc (Fernand Gravey) e la indossatrice di nome Janine (Micheline Presle) s'incontrano in un'atmosfera di spensierata allegria. I due simpatizzano subito ed in seguito si amano molto e si sposano felici.

Abbandonata la pittura pura, il giovane diventa il ricercato disegnatore della metropoli francese. Le sue creazioni, figurini per vestiti per donne, hanno grande successo. La felicità arride pienamente ai due fortunati.

Ma tutto ciò nel film è impresso in mille metri di pellicola. Si dubita cosa possa poi accadere negli altri milleseicento metri. Ma il titolo *Paradis perdu* è foriero di triste conclusione.

Un personaggio, la solita principessa russa ricca e maniaca (Elvire Popescu), pare che sia l'elemento perturbatore. Costei fà intendere di essere attratta dal celebre disegnatore, quantunque questi sia innamorato soltanto di sua moglie. Ma non è la principessa che stronca la felicità della invidiabile coppia. È la guerra che toglie Jean a Janine.

Egli è sergente al fronte in primissima linea. Lei sopporta con sovrumana rassegnazione le pesanti fatiche in una fabbrica di munizioni, facendo in modo che suo marito non sappia in quali tristi condizioni essa è costretta dalle dure necessità.

Janine è incinta e forse a cagione del fisico logorato dalle fatiche, muore dando la vita ad una bambina. La notizia produce in Jean selvaggio dolore. Dalla disperazione egli è portato quasi a maledire la bambina causa della morte dell'adorata sua donna. Ormai non gli importa più di vivere; affronta incauto i pericoli della guerra. Ferito gravemente egli viene assistito amorevolmente dalla principessa. Durante la convalescenza ritorna a fluire in lui la vena delle creazioni di figurini che hanno tratti notevoli di anticipazione rispetto alla moda corrente di quell'epoca.

Jean non si unisce alla principessa, come si poteva supporre. Dopo la guerra lo vediamo vagare per le vie di Parigi, con il bagaglio delle sue tristezze, con il ricordo continuo della sua cara moglie.

Lo spettatore ha motivo di credere che la conclusione del film sia nella risoluzione del sentimento materno. Infatti il padre che

aveva resistito all'obbligo morale di conoscere la sua bambina raccolta in un asilo, alla fine viene portato a vedere la piccola innocente. Il padre riconosce tra i tanti bimbi, la sua creatura che era rimasta a guardarlo con occhi graziosi. La voce del sangue si manifesta con estrema facilità e pone quindi fine al tormento del padre.

Ma il film è appena alla metà.

La prima parte è raccontata con uno stile leggero, delicato, raggiungendo in certe scene un'espressione particolarmente gradevole. L'atmosfera dell'anteguerra è resa con elementi non di maniera. In questi mille metri di pellicola Abel Gance ha rinunziato ai soliti effetti caricati. La sua regìa è accorta, discreta. Le inquadrature sono limitate ai campi stretti. La festa parigina del 14 luglio non ha infatti scene « grandi ». L'obbiettivo limita il suo sguardo soltanto ai due protagonisti che ballano e poi vengono separati a motivo di uno scherzo. Il seguito della vicenda amorosa è svolto con garbo. Le piacevoli trovate nella sartoria diretta da un buffo tipo (Alerme) bene s'accordano con l'idillio dei due felici innamorati. Anche le scene di guerra non ripetono il repertorio delle esplosioni, cannonate, reticolati divelti, ecc.

Un effetto sonoro conclude amaramente la visione di guerra. Jean è in un camminamento. Egli ha ricevuto un altro pacco dalla moglie. È una sorpresa per lui: la voce di lei è stata impressa in un cilindro. Mentre egli ansioso sta per ascoltare, il capitano chiede di lui. Il superiore gli comunica la morte di Janine. Affranto e disperato Jean fà ritorno. I soldati hanno già messo il tamburo nel fonografo. Egli ascolta impietrito. La voce calda di Janine canta *Paradis perdu*, la canzone che ricorda il loro primo incontro. I soldati, consci del dolore che grava nel cuore del loro sergente, si affrettano a far tacere lo strumento, ma Jean vuole ancora sentire la voce di lei e gli pare impossibile che la sua Janine non sia più viva.

Nella seconda parte il regista abbandona la semplice dirittura umana e precipita nella squilibrata narrazione. Gli episodi si affastellano: Jean superato il lungo periodo di dolore, ritorna a vivere, ma ormai è vecchio, ha molti capelli bianchi. Eccolo sulla barca a vela insieme con una giovanissima donna, più giovane di sua figlia. Egli vorrebbe sposarla, ma al matrimonio si oppone il fratello della ragazza. A sua volta questo giovane, ufficiale di marina è innamorato della figlia del vecchio pittore.

La principessa ritorna sullo schermo. Essa non è affatto invecchiata. Già l'avevamo vista in procinto di partire per l'Egitto, avendo voluto allontanare da lei la tentazione di tradire il vecchio marito. Costui invece tenta continuamente di carpire i piaceri dalle sue dipendenti.

Le scene si susseguono con un intruglio di noiosi ingredienti. Il vecchio Jean Leblanc rinuncia di sposare e si ammala per morire, ma non prima del matrimonio della sua diletta figlia. Mentre il sacerdote officia la cerimonia, il padre della sposa ricorda il suo matrimonio con Janine. Grazie ad una iniezione, l'ammalato è là nella chiesa ad assistere alla cerimonia. La sua fronte è madida di sudore. Al « sì » sacramentale il vecchio sorride felice, quindi cade morto tra le braccia del medico.

Certe scene finali sono particolarmente sgradevoli, di pessimo gusto, come l'allestimento e la coreografia del caffè a bordo di un brigantino. Donne quasi nude si arrampicano e scendono e dondolano sulle scale di corda passando molto vicino all'obbiettivo. Due orchestre invitano gli spendaccioni a ballare. Si sente ancora una volta la canzone *Paradis perdu*: nostalgico ricordo del protagonista e degli spettatori per la ria sorte di una vicenda d'amore cui ha avuto brutto seguito.

La recitazione degli attori è intelligente. Fernand Gravey ha modo di dimostrare notevoli qualità.

ADORAZIONE

(THE WOMAN I LOVE)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Radio R.K.O. - *Produttore e direttore di produzione*: Albert Lewis - *Regista*: Anatole Litvak - *Soggetto tratto dalla novella "L'equipage" di* Joseph Kessel - *Musica di* Arthur Honegger - *Interpreti*: Miriam Hopkins, Paul Muni - *Casa di doppiato*: Palatino-Cinecittà - *Di-*

rettore per la versione italiana: Sandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

Adorazione è l'edizione americana del film *L'equipaggio* presentato sui nostri schermi quattro anni addietro. Regista di tutt'e due le versioni Anatole Litvak. Annabella e Charles Vanel protagonisti dell'edizione francese, Miriam Hopkins e Paul Muni dell'edizione americana.

Eccettuati gli attori principali, in questa versione agiscono tutti gli altri attori americani che partecipano nel film francese.

Nessuna variazione è stata apportata alla sceneggiatura o al montaggio. L'atmosfera del film è la stessa. Scenografia e fotografia e musica ripetono il tono originale drammatico della vicenda di amore in tempo di guerra.

La recitazione non denota notevoli varianti. Riteniamo però che Charles Vanel, a motivo delle sue caratteristiche fisiche, abbia dato più risalto alla figura del tenente aviatore da tutti i compagni di squadriglia ritenuto come un pilota jettato. L'attore francese è apparso più aderente alla natura del triste personaggio. Ricordiamo che nelle scene di sconforto, allorchè gli aviatori a causa della sua malefica influenza lo considerano colpevole della morte degli ufficiali osservatori che hanno avuto la sventura di volare sul suo apparecchio, il Vanel ha manifestato una sofferenza cupa espressa dalla sua tipica maschera di uomo cui pare che incomba sempre il dolore. E nella sequenza più drammatica, nel momento in cui egli ha il sospetto che il suo caro compagno di volo è divenuto l'amante di sua moglie, il dubbio viene manifestato con mimica e gesti tormentosi che raggiungono l'umana esasperazione.

Paul Muni è stato truccato come l'attore francese, con la barbetta incolta, ma i suoi tratti fisici non raggiungono quell'aspetto di uomo ritenuto jettatore. L'attore americano pare che da un momento all'altro rientri nel fotogramma col camice bianco di medico come nel *Dottor Pasteur* per portare a compimento la sua missione sanitaria. In una scena ha dimostrato di raggiungere il tono dell'attore francese, quando, verso la fine del film, si accinge a volare sulle linee nemiche. Egli indaga con sguardo penetrante di vendetta e rancore l'espressione equivoca del suo compagno di equipaggio. Forse la recitazione di Paul Muni sarebbe risultata più notevole se non vi fosse il paragone con quella di Charles Vanel.

Il personaggio creato da Miriam Hopkins è apparso vago, meno palpitante di quello impersonato da Annabella.

Nella colonna sonora la musica di Arthur Honegger è risultata eccellente come nella edizione precedente.

Rassegna della stampa

MUSICA NEL FILM

Luigi Colacicchi, *su « Cinema » n. 92, considera il problema della musica nel film, facendo notare come da qualche tempo esistano dei rapporti stazionari laddove era da sperare un larghissimo impiego della musica in funzione artistica. Le deduzioni, perfettamente logiche, fatte dall'autore sono una constatazione del palese stato attuale di asservimento della musica alle necessità della rappresentazione cinematografica; noi non possiamo, quindi, dissentire su quanto viene detto anche perchè crediamo che la colonna sonora, dopo dodici anni di applicazione al film, non sia stata ancora oggi sfruttata secondo tutte le sue possibilità e nelle forme applicative che ad essa competono.*

Certo bisogna confessare che tentativi di utilizzazione razionale di essa non sono mancati; tuttavia i risultati sono ben lungi dall'aver dato luogo a significativi problemi estetici nè esiste, a tutt'oggi, una tecnica basata su canoni artistici, convalidati dall'esperienza.

Pareva che l'avvento del cinema sonoro dovesse aprire vastissimi orizzonti all'impiego della musica nel film; si disse anzi che, se la parola poneva degli ostacoli alla fantastica successione delle immagini sullo schermo, la musica li avrebbe rimossi, prendendo quanto più fosse possibile il posto della parola, e restituendo al racconto visivo tutto il suo cinematico fervore, tutta la sua fluida animazione. Si parlò della musica come di una ideale terza dimensione del film, quella terza dimensione che invano il film sonoro sembrava chiedere al « parlato ». Nel tentativo di contenere la parola entro limiti più modesti, si accennò anche ad una vaga analogia fra il film sonoro e l'opera in musica, più precisamente fra il film e il melodramma, con la possibilità di trattare il dialogo come un recitativo, lasciando alla musica la funzione lirica dell'aria, di una astratta aria non cantata.

Ciascuna di queste ed altre teorie ebbe la sua pratica applicazione. La musica, in gara con il dialogo, in lotta con le parole inutili e dannose, cercò per lungo tempo di accaparrarsi i posti migliori della colonna sonora. Inutile contesa, forse; ma quale miracolo fertilizzante della fantasia creatrice, quale irrefrenabile impulso alla conquista di posizioni sempre più avanzate. I gioiosi disegni animati, da una parte, le spettacolose *follie*, dall'altra, costituirono le tappe più ammirate della gara per la supremazia musicale nel film sonoro. I film musicali ebbero un momento di grande favore; il suono emesso dall'altoparlante era molto più gradevole della parola prodotta con lo stesso mezzo; più insinuante, più voluttuoso e, in ogni caso, più accettabile della parola, giacchè, salvo che nei momenti di canto, evitava la sinistra sproporzione esistente fra la piatta immagine bimensionale dei personaggi e la loro voce quasi reale, quasi *vera*.

Ma il cammino della musica nel film sonoro si arrestò alle fortunate esperienze del disegno animato e dei film spettacolari, nonchè a quelle dei loro rispettivi derivati, comprese le felici applicazioni, soprattutto ritmiche, dei film di René Clair. D'allora in poi la musica si è nella maggior parte dei casi rassegnata al còmpito di un riempitivo più o meno tollerato, quando non richiesto dalle necessità di colmare i vuoti di una recitazione male equilibrata.

Limitata a questa sua nuova funzione di riempitivo *o di complemento del dialogo, la musica ha certamente perduto la sua princi-*

pale funzione di commento dell'azione e di creatrice di un'atmosfera adeguata all'azione: tanto è vero che in molti casi essa è stata scalzata o sostituita dalla riproduzione realistica dei rumori di sottofondo senza che allo spettatore venga a mancare nessun fattore di interesse per il film.

Con questo non diremo che si sia riusciti a sostituire del tutto la musica nella sua funzione evocatrice e descrittiva. Diremo invece che ci siamo abituati a questa specie di surrogato della musica. Brutto segno, forse, per il nostro gusto. Ma sta di fatto che quando, alcuni anni fa, si affidò il commento di *Mademoiselle Docteur* ad Arthur Honegger, il compositore svizzero non concepì vasti disegni sinfonici, sibbene cercó con la sua musica, svuotata di qualsiasi contenuto emotivo, di dare il senso dell'atmosfera che stagna in ogni ambiente, di rendere col suono i mille vaghi rumori che brulicano nell'aria. In altri termini, oseremmo dire che Honegger anticipasse con la sua sensibilissima orchestra il film... amusicale. Che è per l'appunto il film cui si è giunti oggi, con i suoi titoli fragorosi, quasi bandistici, e gli scarsi pezzettini, la sdolcinata canzonetta, l'obbligatorio ballabile disseminati qua e là, dove sia rimasto un po' di spazio libero. Tanto varrebbe allora abolirla del tutto, questa invadente musica, utilizzando l'orchestra e il canto solo in quei film nei quali al commento musicale sia riservato un còmpito quanto si voglia subordinato, ma non così avvilente.

Riteniamo tuttavia che il problema della musica nel film finirà con l'interessare i teorici della cinematografia anche perchè da una razionale applicazione di essa ne uscirà indubbiamente avvantaggiato il risultato finale dello spettacolo. A condizione naturalmente che l'utilizzazione della musica non venga fatta in forma veristica, o immettendo semplicemente una normale composizione nella trama cinematografica.

VERA E FALSA LETTERATURA

Su « *Primato* », S. E. *considera un aspetto particolarmente interessante del cinema: quale forma di letteratura convenga ad esso e quale sia la categoria di persone che sappiano distinguere tra vera letteratura ed i suoi molteplici balordi travisamenti.*

L'argomento non è nuovo nè possono dirsi nuove le deduzioni poichè è ormai pacificamente acquisita la preposizione che lo scrivere un romanzo sia cosa ben diversa dal rendere su pellicola lo stesso racconto, come è, del resto, evidente che l'apporto intellettivo del letterato può essere sommamente giovevole al cinema quando venga indirizzato ai giusti fini dello spettacolo da collaboratori tecnici.

Dopo tutto, per costruire una pellicola che abbia il desiderio e le qualità per salvarsi da un precoce oblio, occorre fantasia nel creare una trama, vigore nel dar vita ai personaggi e abilità nel far loro dire quanto devono dire: doti, come si vede, che preludono ad opere di qualche peso, che ci portano verso una letteratura che non è quella detta « amena » o, altrimenti, « ferroviaria ». Quindi lasciate da parte le frivolezze del genere brillante, o le trovate di quello comico, o le sorprese del giallo, si cammina su un terreno pericoloso, tutto fatto di sottigliezze psicologiche che hanno per punto di riferimento i sentimenti universali della natura umana.

L'autore considera, ad esemplificazione delle sue affermazioni, due film nei quali la trama è stata tratta dalla letteratura: Verso la vita *di Jean Renoir e* Ponte di vetro *di Goffredo Alessandrini.*

Il francese si è senz'altro servito di un libro, « L'albergo dei poveri » di Gorki; l'italiano, invece, d'una trama ricalcata sulla falsariga d'una conosciuta produzione teatrale (da « Istinto » di Kistemaeker e « Alta chirurgia » di Jovinelli) e persino cinematografica (da *Angelo* a *Velo dipinto*). Ma, al di fuori delle capacità dell'uno e dell'altro regista, è facile vedere come Renoir si sia salvato con la vera letteratura e, l'altro, abbia trovato lo scoglio più grosso proprio in una letteratura male intesa, pigra, di seconda mano.

. . . .

... la letteratura ha dato a Renoir una grande trama, accettabile anche da un re-

gista che non sia russo perchè risponde a certi concetti — veri o non veri poco importa — che noi ci siamo fatti di un dato mondo slavo d'anteguerra. Le persone che vivono in quella disadorna baracca della periferia, alcolizzati aristocratici-decaduti pezzenti ladri girovaghi amministratori-satireggianti, portano l'eco d'una vita intesa al di fuori d'ogni morale, con quel tanto di cinica sopportazione, tra fatalistica e spensierata, con strane venature di misticismo e di onestà, da darci quell'impasto (e in alcuni càsi sino ad un punto estremo di retorica) in cui siamo soliti riconoscere l'animo dei russi.

Una falsa letteratura, o una letteratura di derivazione, poteva fare presto di questi personaggi aridi schemi, vuotandoli d'ogni valore rappresentativo, riducendoli cioè ad una ingenua per quanto realistica e truculenta interpretazione di un mondo che ci è molto noto per altre vie. A che cosa, allora, sarebbero servite la potenza, l'abilità, l'accortezza di Renoir? A ben poco, se gli fosse toccato di lavorare su una trama già inquinata alla base da un vizio che non si può nascondere o rimediare, com'è quello della letteratura che sa di ricetta e che non ha in sè nessun poetico valore. Decisamente produttori e registi devono capire che dar vita ad un personaggio è cosa difficile, e un mestierante, per quanto abile e fortunato che sia, non arriverà mai a questo innocente miracolo.

. . . .

Alessandrini s'è trovato a dover lavorare con una trama che ha tutte le debolezze provenienti dal falso clima letterario, un « letterario » dispregiativo, dal quale scaturisce. Egli, anche non aveva davanti all'obbiettivo veri personaggi, bensì alcuni schemi di personaggi (il chirurgo celebre che non ha tempo da dedicare alla moglie, la moglie che si annoia e cerca nel tradimento qualcosa di nuovo) desunti da altre e più giustificate espressioni letterarie. Naturale che ogni cosa, dallo sviluppo delle situazioni all'ambiente, dai gesti alle parole, dovesse ricadere in una piatta uniformità, in una atmosfera vaga, dalla quale nemmeno la più scaltra regìa avrebbe potuto salvarsi. L'opera di Alessandrini, giudicata dimenticando su quale precedente lavoro scritto sulla carta essa si appoggia, è buona; buona anche se nella rievocazione di certi episodi (la scena dell'intervento chirurgico che fa pensare a *Uomini in bianco*, o la lezione del professore nell'aula dell'università che rammenta una brano della vita di Pasteur), la vena non è schiettamente originale; ma come dimenticare quell'aura sciatta e insieme puerile che lega tra di loro le varie parti della vicenda? l'incongruenza di certi passaggi, il ridicolo di alcune situazioni? (l'apparecchio che deve ammarare dopo un volo difficile, in mezzo ai fulmini, e trova il mare calmo come uno stagno; il professore che, vedi caso, credendosi tradito dalla moglie deve fare la sua ultima lezione proprio sul cuore, con quel cartellone appeso alle spalle).

ESTETICA DEL CINEMA

Enzo Gattinoni, *su « Augustea », si sofferma a considerazioni di natura estetica sul cinema e più precisamente sul soggetto cinematografico.*

Partendo dalla premessa di Umberto Barbaro che se il cinema è un'arte, dobbiamo pensare che ogni soggetto può convenirgli, *l'autore precisa che questa asserzione è senz'altro esatta qualora per* soggetto *si intenda la* trama, *la vicenda anonima ed impersonale, cioè quella specie di canovaccio, sul tipo delle commedie dell'arte, che non ha nessun rapporto col risultato ultimo, estetico, dell'opera.*

Il cinema ha invece bisogno di soggetti cioè di vicende, o anche meglio di entità, necessarie ed immutabili, che rappresentino una sensazione completa e raggiunta in ogni loro punto, oppure, ove manchi il soggetto saranno da considerare creatori del soggetto e dell'unità spirituale del film lo sceneggiatore od il regista, se son degni di simile attributo.

Pudovchin ha creduto dividere tale funzione creativa nelle voci di: tema, soggetto, elaborazione cinematografica del soggetto; ma si è affrettato a dichiarare che non è possibile stabilire alcuna cronologia

del processo, e che ciò può essere solo un ricavato dell'opera compiuta. Così questo contenuto che determina il modo di essere del soggetto, e perciò dell'opera, è dagli uni denominato come *second story* (americani), o favola parallela (Béla Balàzs), o ancora destino (Opfermann). Volendo costoro indicare tutti, con diversi nomi, una qualità senza la quale non si avrebbe arte, e cioè il significato, il fine, in una parola il contenuto.

L'autore afferma poi come le qualità cinematografiche *del soggetto non abbiano, almeno teoricamente, alcun significato in quanto non si può stabilire il merito di un'opera solo in base al numero degli spettatori che l'hanno vista.*

Esempi abbastanza recenti sono i due film: Il principe di Kainor *di Duvivier e* Ragazze in pericolo *di Pabst, che dapprima annunziati a gran voce, furono poi giudicati come sbagli.*

Duvivier ha fatto nella sua opera della letteratura cinematografica, troppo lontana dalla polemica per aver suscitato un interesse. Ha dimenticato la massa, ha lavorato per sè solo, quasi alla ricerca di una chiarificazione ai problemi che il suo lungo lavoro gli aveva suscitato, e lasciato insoddisfatto. Si è studiato solo di togliere, da ció che voleva dire, ogni forma di passione immediata, ogni motivo che potesse risultare un effetto, arrivare quasi a una forma bianca di arte, fragilissima ma senza discontinuità. È del resto frequente e anzi naturale, in un artista che abbia dato tante diverse forme alla passione, desiderare di giungere alla forma assoluta, estranea a ogni contingenza sentimentale, in cui nulla rimanga spontaneo, che equivale a passionale, ma tutto sia misurato e affinato e reso essenza, quasi pura forma. Si potrà pensare che questi sono termini troppo forti per il film, ma non sono. È importante considerare la scelta della trama, l'unica forse realizzata da lui che non offra nulla di definitivo, ma solo delle situazioni, l'apparente negligenza di materiale plastico a carattere di simbolo, la pure apparente semplicità di inquadratura e di montaggio, e la voce sottile, il tono minore, diciamo, che hanno tutte le cose e i fatti, rimessi nel loro valore intrinseco, tolta ad essi quella ostentazione di grido che essi non hanno, e siamo noi a dar loro, forzandoli a traverso la diversa funzione della nostra passionalità interpretativa. Basterebbe per tutti l'episodio di Linen nel parco del castello, inseguito dall'uomo che ha la missione di pugnalarlo: un simile argomento può rappresentarsi con molti motivi di effetto, può anche prendere tanto da far perdere il fiato, ma non si potrebbe rivedere molte volte; qui invece è la formula primitiva del motivo, narrata nella sua figurazione che è volutamente la più comune e perciò la più astratta, appunto perchè sotto forma di concetto ridotto a universale, che come si sa non può avere che vita intellettiva.

D'altronde, se pure questi concetti tentano di spiegare la funzione di questa opera nella mente del suo autore, di fatto essa è giudicata un'opera mancata, perchè il cinema, si dice, è, almeno allo stato attuale, l'unica forma di arte che presuppone, per vivere, l'intelligenza dello spettatore. Il quadro il poema la sinfonia nascono per sè, e possono essere eternate dal giudizio di dieci persone. Il cinema no: esso ha bisogno di tutti due gli elementi: arte e universalità immediata. Questa formula, abbastanza chiara, vorrebbe opporsi nello stesso tempo ai commercialisti del cinema, che ricercano la commercialità in ciò che la massa ha di peggiore e di più sciocco e insignificante, e agli astrattisti del medesimo, se ancora ne esistono, che vorrebbero dare al cinema un proprio stato unilateralmente intellettualistico e affatto singolare.

L'autore conclude affermando che:

... se può esistere un contenuto senza una forma, diciamo che il soggetto è questo contenuto, e che perciò ogni soggetto, che sia tale, è passibile di ogni forma, compresa quella cinematografica, a traverso i suoi propri mezzi d'espressione.

NOTE SUL CINEMA

Dire che il cinema americano è cronistico, dire che esso è costantemente preoccupato di scrutare l'attualità della vita quotidiana,

significa escludere due o tre capitoli fra i più vibranti e vistosi della storia di Hollywood: il grande capitolo anticronistico e surrealistico del film comico, il ramo di pazzia e di robusta nevrastenia che va da Mak Sennett ai fratelli Marx, la lirica effervescenza dei cartoni animati, e la spettacolosa euforia dei film musicali.

(*Secolo XIX*, 23 aprile)

SANDRO DE FEO

Il richiamo esercitato sugli attori di cinematografo dal teatro si era fatto, in questi ultimi mesi, prepotente. In un primo tempo era sembrato che intere falangi di nostri attori ed attrici fossero sul punto di disertare i teatri di posa per trasportarsi, con armi e bagagli, sul palcoscenico.

Invece, a poco a poco, i bollori si sono calmati, gli entusiasmi sono stati ridotti a proporzioni meno allarmanti; anche ammesso che avvenga, il trapasso dai teatri di posa ai palcoscenici si effettuerà su basi molto discrete. Il teatro resiste; oppugna, ai suoi intrepidi assediatori, necessità di una severa, meticolosa preparazione, oppugna un faticoso tirocinio, oppugna anche inevitabili sacrifici, sanciti dall'ultima disposizione emanata dal Ministero, per cui le Compagnie, per fruire dei sussidi governativi, dovranno avere contratti di tre anni.

Molti, forse, di quelli che, in un primo tempo, avevano accarezzato il progetto di un loro passaggio al teatro, pensavano di cavarsela con qualche apparizione sporadica e di ritornare poi a godersi quietamente le loro laute prebende alla luce dei riflettori. Invece, il teatro ha messo condizioni severe e disposizioni tassative. Chi vuole realmente far del teatro deve avere il coraggio di buttarcisi in pieno e rinunciare, per un lungo periodo, alle allettanti scritture del cinematografo.

Per questo, forse, gli entusiasmi sono un poco sbolliti e molti progetti, già ventilati e rumorosamente annunciati dai giornali, stanno svanendo.

(*L'Ambrosiano*, 18 aprile).

EMILIO CERETTI

Il film, egli dice, non è che un mezzo come un altro offerto ad uomini di fantasia, ad osservatori della vita e dei casi individuali. L'uomo, le sue passioni, le sue sofferenze, le sue gioie e i luoghi della sua esperienza, debbono essere al centro di un lavoro cinematografico; sostanza, argomento, pensiero, sono essenziali in un film nè più nè meno che nella struttura di un romanzo o di un dramma. Per tale ragione, la materia prima, per l'opera cinematografica, è da cercarsi fuori del cinema, nella diretta osservazione della realtà e nelle deduzioni del pensiero. Il fine della ricerca — nel nostro caso il film — in un primo momento, non deve rappresentare un limite, ma una guida, solo per respingere ció che non sia traducibile in rappresentazione, o per difficoltà tecniche, o per irrealizzabilità esteriore degli schemi drammatici o comici, o per il significato delle idee proposte L'esito artistico ed economico di un film, dipende dalla bontà dell'esecuzione, non dal tema da cui deriva l'argomento, semprechè esso sia accessibile alla universale intelligenza, cioè umano, spontaneo e messo a fuoco con realistico sensibilità. Una fondamentale importanza, ha — secondo Turati — il dialogo, salito oggi al primo piano dei fattori in competizione. Per questo, esso va elaborato con la massima cura, come si fa per le commedie d'impegno, da scrittori che ne abbiano le attitudini e la preparazione necessaria e non buttato giù affrettatamente e approssimativamente, per un facile guadagno. Si otterrà un tale sforzo dagli autori, quando si siano reso esatto conto della responsabilità che si assumono, del merito o demerito loro spettante, per il contributo offerto, nel bilancio finanziario di una produzoine. Nel cinema, che è sintesi, ogni parola ha un peso immenso, per la sua risonanza, per gli equivoci o i chiarimenti che è destinata a provocare.

(*Sera*, 6 aprile).

ENRICO ROMA

Diversamente da quanto è avvenuto in altre Nazioni, il cinema comico francese non si è rinnovato, si è cristallizzato in formule tipiche del teatro e non ha saputo affermarsi con valori decisivi. Forse, il maggior guaio di questo cinematografo è stato quello di essersi trovato a lottare con la tradizione

della «pochade». Altrove, negli altri Paesi, dove non esisteva una tradizione del genere, è nato un nuovo umorismo e, anche quando non c'è un sostanziale rinnovamento dei mezzi espressivi, si sente che, sotto sotto, è covato e sta germinando un nuovo tipo di allegria. Invece, in Francia, l'allegria è ancora vecchia, si direbbe che i francesi ridano oggi esattamente come ridevano nel 1914.

(*L'Ambrosiano*, 13 aprile).

EMILIO CERETTI

Della vecchia cinematografia italiana, va considerata soprattutto la genialità inventiva. Registi e operatori del tempo, erano costretti a risolvere originalmente ogni problema tecnico, perchè nessuno li aveva preceduti su questa strada. Nell'officina di Pastrone non si preparava soltanto un capolavoro: *Cabiria*, ma si sperimentavano ordigni, macchine da lui ideate e costruite. E nel laboratorio di Omegna, autore dei film scientifici che formano l'orgoglio dell'Istituto Luce, venivano studiati e risolti i più ardui quesiti fotografici e i più incredibili trucchi, non solo a beneficio dei committenti, ma della cinematografia universale. Chi ha vissuto quel lungo periodo di lotte, di scoperte, di rischi e di successi, dinanzi a una consunta pellicola dell'Ambrosio, della Cines, o magari dell'Aquila, vede risorgere dalle rovine un mondo ingiustamente crollato. Ne ricorda gli episodi, gli uomini, le ansie, le puerilità, le infatuazioni, i disinganni, armonizzandoli in un panorama pieno di fascino. Ma sono impressioni, sensazioni che non si trasmettono. Il passato non è cosa che si ricostruisce come un edificio.

(*Sera*, 4 maggio).

ENRICO ROMA

Il pittore e lo scultore potrebbero riprodurre, imitandoli, in una serie di quadri o di statue, i momenti-base dello spettacolo, per la semplice ragione che queste due arti precedettero il cinema. Del resto, quanti scrittori, anche i grandi (ricordi la Venere di Siracusa del Maupassant?), non tentarono di *narrare* capolavori di pittura o di scultura, con fiacchi risultati? Descrivere il soggetto e gli effetti di una scultura, anzichè analizzarne i valori plastici — cosa che riguarda la critica — è lo stesso che parlare di un vestito, per definire l'uomo che lo indossa. Nel processo inverso, è vana impresa quella di un regista di cinema che si proponga di tradurre in film una già compiuta opera letteraria. Chi vi si è provato, da Pastrone a Chenal, ha perduto una battaglia. Soggetti di film sono *Tabù*, *Nostro pane quotidiano*, *Febbre dell'oro*, *Ombre bianche* (1) perchè nati per il cinema e non traducibili in romanzi e commedie.

La stessa cosa è degli attori. Che il loro nome sociale divenga famoso, come quello della Garbo della *Carne e il Diavolo* (e può esservi continuità di lavoro traverso una galleria di personaggi dalle stesse radici), o rimanga oscuro come quello dei tre interpreti di *Tabù* (e in tal caso l'opera dell'interprete può limitarsi a un unico film) non conta. Conta il loro apporto al raggiungimento di un'opera d'arte. Anche i trucchi — ammesso che taluni risultati non si possa ottenerli che per mezzo di trucchi — fan parte della tecnica del cinema, la quale è istintiva nel regista-poeta cui alludo, come lo è l'ispirazione. Ed eccomi anche una volta d'accordo con Pirandello: «Per me la tecnica — Egli afferma — è l'attività stessa spirituale che man mano si libera in movimenti che la traducono in un linguaggio di apparenze; la tecnica è il libero, spontaneo e immediato movimento della forma».

(*Sera*, 27 aprile).

ENRICO ROMA

Chiediamo un po' d'aria di casa per il cinema italiano. Ve ne sarete certamente accorti: i nostri film — a parte quelli storici — s'ambientano o nelle piccole case della povera gente (operai, contadini, pescatori, gente di mare, piccoli impiegati), o entro certe cornici domestiche architettonicamente basate su rampe di scale dagli aerei sviluppi, saloni a perdifiato scintillanti come bacinelle di ferri chirurgici, salotti larghi quanto

(1) *Ombre bianche* è, tuttavia, derivato da un romanzo. (N. d. R.).

piazze d'armi circondate da balaustrate, pianerottoli, giardini pensili, vetrate imponenti.

Abbiamo visto pacifiche famiglie borghesi (di medici, avvocati, ragionieri, capisezione ai Ministeri, commercianti, impiegati di concetto) albergare nelle loro case fontane monumentali, vasche con pesci rarissimi grossi quanto balenotteri, piscine vastissime, serre di piante grasse alte come *baobab*, palestre attrezzatissime, autorimesse con tre macchine e scuderie con sei cavalli più cammelli e zebre per la servitù.

Esageriamo? Forse. Ma c'è molta verità in questa nostra amara, e perchè no?, folleggiante ironia.

La piccola verità è questa: i nostri — diciamo così — « arredatori » sbagliano di grosso quando credono di poter fare dell'americanismo a buon mercato alle spalle del film italiano. Il film *italiano*, come il Teatro, come la letteratura, deve essere, in quanto arte, lo specchio della nostra vita singola e collettiva; deve, cioè, recare impressi a fondo i segni, i caratteri, il marchio della nostra personalità. E questa personalità — appunto perchè spiccatamente « nostra » — deve essere riflessa tanto in una trama quanto in un dialogo, tanto nella fisionomia degli interpreti quanto negli arredi di un « interno ».

(*Secolo XIX*, 21 aprile). *b.*

Un lato poco curato nei film italiani è quello musicale. Oltre a della brutta musica vi sono dei difetti tecnici che con un po' più di tempo e di cura potrebbero essere eliminati rapidamente. Le orchestre poco affiatate, scarse prove dei brani da suonare, esecuzione tirata via, registrazione fatta male con sbavature e distorsioni, poco rispondenza tra il motivo musicale e la scena che si sta svolgendo e chi più ne ha ne metta.

Tutto questo ha un'enorme importanza al fine di ottenere quel successo che una pellicola si merita per lo sforzo artistico e finanziario che si è fatto, ma fin'ora ciò non è stato capito e troppo poco tempo si è lasciato disponibile a quelli che s'occupano di questo settore, col guadagno di ottenere quei risultati di cui sopra che influiscono certamente sull'esito del film. A volte, una buona musica e al momento opportuno, può salvare più di una situazione vacillante e i difetti di una regìa. Ma anche questo sarà capito, speriamo presto, dai nostri cinematografisti.

(*Cinema*, n. 94). T. S. M.

Bibliografia del Cinema

(Continuazione del num. precedente)

Pasinetti Francesco: *Il film italiano di oggi* (in « Il giornale dell'arte », 24 maggio 1931).
— « *Il Milione* » *di Clair* (in « Il Gazzettino », settembre 1931).
— « *Tabù* » *di Murnau* (in « Il Gazzettino », settembre 1931).
— *La prima biblioteca italiana di cinematografo* (in « Gazzetta di Venezia », 13 gennaio 1932).
— *Valore del film sonoro* (in « Il giornale della radio », 24 gennaio 1932).
— *Situazione attuale del cinema* (in « Il Ventuno », 21 febbraio 1932).
— *Proposta sul cinema* (in « Il Ventuno », 13 marzo 1932).
— *Letteratura cinematografica* (in « Gazzetta di Venezia », 2 aprile 1932).
— *Della cinematografia italiana* (in « Il Ventuno », 3 aprile 1932).
— *Film d'arte e film commerciale* (in « Il Ventuno », 24 aprile 1932).
— *Bilanci della stagione: I e II* (in « Il Ventuno », 15 maggio, 7 agosto 1932).
— *Il Festival mondiale di cinematografo a Venezia* (in « Il Popolo di Trieste », 4 agosto 1932).
— *Il Festival del cinema a Venezia: Prime considerazioni critiche* (in « L'Italia Letteraria », 14 agosto 1932).
— *Il Festival del Cinema a Venezia* (in « Il Lavoro Fascista », 14 agosto 1932).
— *Pellicole russe e italiane al Festival del Cinema* (in « Il Lavoro Fascista », 18 agosto 1932).
— *Il Festival del Cinema a Venezia: le pellicole proiettate* (in « L'Italia Letteraria », 21 agosto 1932).
— *Il Festival di Venezia: Impressioni conclusive sulla cinematografia mondiale* (in « Il Popolo di Trieste », 24 agosto 1932).
— *Conclusioni sul Festival di Venezia: Quindici sere di proiezioni in riva al mare* (in « Il Giornale di Genova », 26 agosto 1932).
— *Pellicole di tutti i paesi al Festival del Cinema* (in « Il Lavoro Fascista », 27 agosto 1932).
— *Il Festival del Cinema a Venezia: Conclusioni e proposte* (in « L'Italia letteraria », 28 agosto 1932).
— *Il Festival del Cinema a Venezia* (in « Il Ventuno », 28 agosto 1932).
— *Cinema: la produzione americana* (in « Il Ventuno », 18 settembre 1932).
— *Cinema: la produzione tedesca* (in « Il Ventuno », 9 ottobre 1932).
— *Pellicole francesi e russe* (in « Il Ventuno », 30 ottobre 1932).
— *Letteratura cinematografica* (in « Il Lavoro Fascista », 13 dicembre 1932).

— *Il cinema in Italia: I, II, III* (in « Il Ventuno », 1 gennaio, 5 marzo, 26 marzo 1933).
— *Qui si parla di pellicole che non vedremo mai* (in « Gazzetta di Venezia », 27 febbraio 1933).
— *Rassegna cinematografica* (in « Le Tre Venezie », marzo 1933).
— *Generi di produzione* (in « Gazzetta di Venezia », 6 marzo 1933).
— *Il cinema giapponese* (in « Il Ventuno », 17 marzo 1933).
— *L'autore del film* (in « Gazzetta di Venezia », 20 marzo 1933).
— *Cinematografia giapponese* (in « Gazzetta di Venezia », 3 aprile 1933).
— *Nuova produzione italiana* (in « Gazzetta di Venezia », 15 maggio 1933).
— *Ancora sul cinema italiano* (in « Gazzetta di Venezia », 22 maggio 1933).
— *Primo periodo del cinema russo* (in « La Stampa », 23 marzo 1933).
— *A proposito di mentalità* (in « Gazzetta di Venezia », 5 giugno 1933; in « Il Popolo di Trieste », 13 giugno 1933).
— *Contributi alla Storia del Cinema: Sviluppi del cinema francese* (in « Gazzetta di Venezia », 12 giugno 1933).
— *Ricordo di Max Linder* (in « Gazzetta di Venezia », 19 giugno 1933).
— *Pellicole italiane alla prossima stagione* (in « Gazzetta di Venezia », 2 luglio 1933).
— *Aspetti e problemi della nuova produzione italiana* (in « Gazzetta di Venezia », 30 luglio e 6 agosto 1933).
— *Il direttore di produzione* (in « Gazzetta di Venezia », 13 agosto 1933).
— *Cinematografia svedese* (in « Gazzetta di Venezia », 20 agosto 1933).
— *Il soggetto* (in « La Stampa », 22 agosto 1933; « Gazzetta di Venezia », 3 settembre 1933).
— *Contributi alla storia del Cinema: Schermi russi prima del 1917: I e II* (in « Il Secolo XIX », 26 agosto e 3 settembre; in « Gazzetta di Venezia », 1 ottobre e 8 ottobre 1933).
— *Sul cinema italiano* (in « L'Italia Letteraria », 27 agosto 1933).
— *Preludio alla prossima stagione* (in « La Stampa », 27 agosto 1933 e « Il popolo del Friuli », 30 settembre 1933).
— *Il « 14 luglio » di Clair* (in « La Stampa », 5 e settembre 1933, e « Il popolo di Trieste », 16 settembre 1933).
— *Richieste del pubblico* (in « Gazzetta di Venezia », 10 settembre; « L'Ora », 5 ottobre 1933).
— *Cinematografia italiana nello stato presente* (in « Quadrante », ottobre 1933).
— *Lavagna 1933* (in « La Stampa », 24 ottobre; « Gazzetta di Venezia », 26 novembre; « L'Ora », 3 novembre 1933).
— *Situazione del cinema italiano* (in « Gazzetta di Venezia », 22 ottobre 1933).
— *Parole chiare* (in « Gazzetta di Venezia », 29 ottobre 1933).
— *E il nostro Cinema?* (in « L'Italia Letteraria », 5 novembre 1933).
— *Paul Fejos* (in « Il Secolo XIX », 2 dicembre 1933, e « La provincia di Bolzano », 7 dicembre 1933).
— *Preludio alla Biennale del Cinema* (in « La Stampa », 16 dicembre; « Gazzetta di Venezia », 17 dicembre; « Il popolo di Trieste », 18 dicembre; « L'Ora », 28 dicembre 1933).
— *Momento del Cinema* (in « Il Ventuno », gennaio 1934).

— *Valore e significato del documentario* (in « Il Lavoro Fascista », 11 febbraio 1934).
— *Rinnovamento cinematografico in Germania* (in « Gazzetta di Venezia », 18 febbraio; « Il Secolo XIX », 10 marzo; « L'Ora », 22 marzo 1934).
— *Del documentario* (in « Il Secolo XIX », 24 febbraio 1934).
— *Sul documentario* (in « Camminare », 28 febbraio 1934).
— *Fare del cinema con poco denaro* (in « Gazzetta di Venezia », 18 marzo 1934).
— *Gli studenti e il cinema* (in « Il Secolo XIX », 24 marzo 1934).
— *Nuovi compiti del produttore* (in « La Stampa », 3 aprile 1934).
— *Significato dei documentari* (in « Gazzetta di Venezia », 15 aprile 1934).
— « *Man of Aran* » in « Il Ventuno », agosto 1934).
— *L'Esposizione del Cinema: Bilancio della prima settimana* (in « L'Italia Letteraria », 11 agosto 1934).
— *Nuove espressioni cinematografiche* (in « Cinema Illustrazione », 16 agosto 1934).
— *L'Esposizione del Cinema: pellicole di dieci Nazioni* (in « L'Italia Letteraria », 18 agosto 1934).
— *L'Esposizione del Cinema: Conclusioni* (in « L'Italia Letteraria », 25 agosto 1934).
— *La seconda Biennale del Cinema a Venezia* (in « Emporium », settembre 1934).
— *Bilancio della II Biennale* (in « Cinema Illustrazione », 5 settembre 1934).
— *Littoriali del Cinema Anno XIII* (in « Il Lavoro Fascista », 18 novembre 1934).
— *Cinema* (in « Almanacco letterario Bompiani 1935 »).
— *Cinematografo sperimentale* (in « Quadrivio », 6 gennaio 1935).
— *Alcuni film - Cinema Sperimentale in America* (in « Il Ventuno », febbraio 1935).
— *Dell'immoralità e di altre cose* (in « Gazzetta di Venezia », 3 febbraio 1935).
— *Vecchie pellicole* (in « Provincia di Como », 23 febbraio 1935 e « Libro e Moschetto », 23 marzo 1935).
— *Quali film si vedranno alla terza Mostra del Cinema?* (in « Gazzetta di Venezia », 24 febbraio 1935, « La voce di Bergamo », 2 aprile 1935).
— *Proposte* (in « L'Unione » di Tunisi, 12 marzo 1935).
— *Avanguardia americana* (in « La Stampa », 12 marzo 1935).
— *Film di atmosfera* (in « Gazzetta di Venezia », 14 aprile; « Cinegiornale » 15 aprile 1935).
— *Pudovchin* (in « Il Resto del Carlino », 15 maggio 1935; « Il Giornale d'Oriente » di Alessandria d'Egitto, 30 gennaio 1936).
— *Cinema Sperimentale* (in « Lo Schermo », settembre 1935).
— *Il Cinema a Venezia: alcuni film* (in « Il Ventuno », settembre-ottobre 1935)
— *Formato ridotto oggi e domani* (in « Intercine » novembre 1935).
— *Quarant'anni di cinema come arte* (in « Quarantesimo anniversario della cinematografia », 1935).
— *Cinema* (in « Almanacco Letterario Bompiani 1936 »).

— *G.U.F. e Cinema* (in « Lo Schermo », agosto 1936).
— *Cortimetraggi a Venezia* (in « Lo Schermo », agosto 1936).
— *Il Cinema a Venezia* (in « L'Italia Letteraria », 16 agosto, 23 agosto, 30 agosto, 6 settembre, 13 settembre 1936).
— *Cortimetraggi a Venezia* (in « Lo Schermo », ottobre 1936).
— *Cinema della settimana* (in « L'Italia Letteraria », 29 novembre 1936).
— *L'ultimo Clair* (in « Meridiano di Roma », 20 dicembre 1936).
— *Quattro romanzi in film* (in « Meridiano di Roma », 27 dicembre 1936).
— *Cinema* (in « Almanacco Letterario Bompiani 1937 ».
— *La Mostra del Cinema* (in « Ateneo Veneto », gennaio-febbraio 1937).
— « *La Kermesse eroica* » (in « Meridiano di Roma », 28 febbraio 1937).
— *Si cercano sceneggiatori* (in « Cinegiornale », 21 aprile 1937).
— *La musica nei film italiani* (Atti del Congresso Internazionale di Musica di Firenze, Maggio 1937).
— *I provini del « Centro »* (in « Cinema », 26 giugno 1937, in « Corriere di Napoli », 29 giugno 1937).
— *Venezia nel film e nella realtà* (in « Cinema », 25 luglio 1937).
— *Panorama del Cinema 1937-38* (in « Meridiano di Roma », 25 luglio 1937).
— *Soggetti, sceneggiature e cifre* (in « L'Assalto », 7 agosto 1937).
— *Nota sul documentario* (in « Broletto », settembre 1937).
— *Una sala di proiezione modello* (in « Cinema », 10 settembre 1937).
— *Cinema a Venezia* (in « Meridiano di Roma », 12 settembre 1937).
— *Dalla sceneggiatura alla produzione* (in « Il Lavoro Fascista », 9 ottobre; « Cinema », 10 ottobre; « Il Polesine fascista », 17 ottobre 1937).
— *Conversazione con Mamoulian* (in « Cinema », 25 ottobre 1937).
— *Dialogo a due: all'europea e all'americana* (in « Cinema », 25 novembre; « La voce di Mantova », 30 novembre; « Corriere di Napoli », 1 dicembre 1937).
— *Cinema* (in « Almanacco Letterario Bompiani 1938 »).
— *Colore e costume* (in « Meridiano di Roma », 9 gennaio 1938).
— « *Carnet de Bal* » (in « Meridiano di Roma », 23 gennaio 1938).
— *Film a colori ed altri* (in « Meridiano di Roma », 30 gennaio 1938).
— *Divertimenti* (in « Meridiano di Roma », 6 febbraio 1938).
— *Registi* (in « Meridiano di Roma », 20 febbraio 1938).
— *Attori* (in « Meridiano di Roma », 27 febbraio 1938).
— *Pabst e Feyder* (in « Meridiano di Roma », 6 marzo 1938).
— *Bambini e ragazzi nei film* (in « L'Ambrosiano », 12 marzo 1938).
— *Formato ridotto e Littoriali* (in « L'Ambrosiano », 19 marzo 1938).
— *Formule americane* (in « Meridiano di Roma », 20 marzo 1938).
— *Registi stranieri in Italia* (in « Meridiano di Roma », 28 marzo 1938).
— *Gloria e illusione* (in « Cinema », 25 aprile 1938).
— *Riedizioni* (in « L'Ambrosiano », 9 maggio 1938).
— *Un film di nuovo genere* (in « L'Ambrosiano », 16 maggio 1938).
— *Film da commedie* (in « Meridiano di Roma », maggio 1938).
— *I noleggiatori dei film: quando hanno torto e quando hanno ragione* (24 maggio 1938).
— *Per un repertorio cinematografico* (in « L'Ambrosiano », 30 maggio 1938).

— *Il cinema dal teatro* (in « Il Ventuno », giugno 1938).
— *Il cinema tedesco, oggi* (in « L'Ambrosiano », 3 giugno 1938).
— *Il cinema a colori in Italia* (in « L'Ambrosiano », 12 giugno 1938).
— *Il cinema inglese, oggi* (in « L'Ambrosiano », 25 giugno 1938).
— « *Furia* » (in « Meridiano di Roma », 26 giugno 1938).
— *Nascita di un film* (in « L'Ambrosiano », 30 giugno 1938).
— *Venti anni di regia cinematografica* (in « L'Ambrosiano », 6 luglio 1938).
— *Le attrici cinematografiche italiane: Le aspiranti; le arrivate; quello che vorremmo da loro* (in « L'Ambrosiano », 12 luglio, 23 luglio, 28 luglio 1938).
— *Esperienze transatlantiche* (in « Cinema », 25 luglio 1938).
— *Venezia sesta edizione* (in « L'Ambrosiano », 3 agosto 1938).
— *Ricordo di Wiene* (in « L'Ambrosiano », 6 agosto 1938).
— *Evoluzione di Marcel L'Herbier* (in « Cinema », 10 agosto 1938).
— *A proposito della Cineteca* (in « Il Ventuno », agosto-settembre 1938).
— *I conti di Venezia* (in « Cinema », 10 settembre 1938).
— *Novità del Cinema sullo schermo di Venezia* (in « Meridiano di Roma », 11 settembre 1938).
— *Formule cinematografiche: sulla scia di « Accadde una notte »* (in « L'Ambrosiano », 15 settembre 1938).
— *Il monopolio di importazione di film stranieri e la produzione italiana* (in « L'Ambrosiano », 20 settembre 1938).
— *Per un documentario sul « Giro d'Italia »* (in « L'Ambrosiano », 5 ottobre 1938).
— *Grandezza e decadenza di John Barrymore* (in « L'Ambrosiano », 10 ottobre 1938).
— *Feyder regista arrivato* (in « Cinema », 25 ottobre 1938).
— *Film italiani* (in « Meridiano di Roma », 13 novembre 1938).
— *Presentare un'attrice* (in « Cinema », 25 novembre 1938).
— *Vecchi film in Museo: « Rotaie »* (in « Cinema », 10 dicembre 1938).
— *Fronte del Monopolio* (in « Film », 18 dicembre 1938).
— *Vita del Centro Sperimentale* (in « L'Ambrosiano », 31 dicembre 1938).
— *Il cinema nel 1938* (in « Almanacco Letterario Bompiani 1939 »).
— *Il Monopolio e la nuova produzione italiana* (in « Bianco e Nero », gennaio 1939).
— « *Ettore Fieramosca* » (in « Meridiano di Roma », 17 gennaio 1939).
— *Dopo l'istituzione del Monopolio* (in « L'Ambrosiano », 21 gennaio 1939).
— *Piccola storia del Cinema* (in collab. con Gianni Puccini; in « Film », 4 febbraio 1939).
— *Ricordo di Mosjoukine* (in « Cinema », 17 febbraio 1939).
— *Goldoni e il Cinema* (in « L'Ambrosiano », 4 marzo 1939; « Il Ventuno », maggio 1939).
— *Il prossimo film di René Clair* (in « L'Ambrosiano », 21 marzo 1939)
— *Vecchi film in museo: « Crisi »* (in « Cinema », 10 aprile 1939).
— *Soliloquio* (in « Cinema », 25 aprile 1939).
— *Supremazia e servitù della musica nel cinema* (Atti del Congresso Internazionale di Musica di Firenze, maggio 1939).

— *Storia del Cinema* (in « Panorama », 12 maggio 1939).
— *Un veliero bianco; storia di F. W. Murnau* (in « Cinema », 25 maggio 1939).
— *Storia del cinema dalle origini ad oggi e Dizionario cinematografico* (Edizioni di « Bianco e Nero », Roma 1939).
— *Sugli schermi: Due film a colori* (in « Panorama », 12 giugno 1939).
— *Sugli schermi: Film germanici in costume* (in « Panorama », 27 giugno 1939).
— *Il cinema italiano alla ricerca di uno stile* (in « Panorama », 27 luglio 1939).
— « *Pel di Carota* » (in « Panorama », 27 luglio 1939).
— *Ancora del carattere del cinema italiano* (in « Panorama », 12 agosto 1939).
— *Il Cinema al Lido* (in « Panorama », 27 agosto, 12 settembre 1939).
— *La VII Esposizione di Venezia: film germanici, svedesi, cechi* (in « Bianco e Nero », settembre 1939).
— *Venezia 1939, I e II* (in « Cinema », 25 agosto e 10 settembre 1939).
— *Sugli schermi: il film psicologico* (in « Panorama », 27 settembre 1939).
— *Sugli schermi: soggetti originali* (in Panorama », 12 ottobre 1939).
— *Sugli schermi: film italiani* (in « Panorama », 27 ottobre 1939).
— *Cinema* (in « Almanacco Letterario Bompiani 1940 »).
— *Cinema e scuola* (in « Almanacco della Scuola Italiana 1940 »).

PASINETTI P. M.: *66 Films in a Lido Hôtel* (in « Cinema Quarterly », autumn, 1932).
— *L'ultimo Fejos e l'ultimo Trivas* (in « Il Ventuno », 11 febbraio 1934).
— *L'ultimo film di King Vidor* (in « Gazzetta del Popolo », 1936).
— *Il gusto cinematografico a Berlino* (in « Il Ventuno », agosto 1938).
— *Film e arte narrativa* (in « Bianco e Nero », dicembre 1939).
— *I cavalli che parlano* (in « Cinema », 1939).
— *La questione morale: predica natalizia* (in « Cinema », 25 dicembre 1939)

PATUELLI RAFFAELLO: *Messalina* (in « Schermo », anno II, n. 3, marzo 1936).

PATTERSON FRANCES T.: *Cinema Craftsmanship* (N. Y., 1920, 2ª ed., 1921).
— *Scenario and Screen* (N. Y., 1928).
— *Motion Picture Continuities* (N. Y., 1930).
— *The Sedulous Ape* (in « New Republic », 1931).
— *Descent to Hollywood* (in « New Republic », 1931, 239-40).

PETER PAUL: *Das Filmbuch* (Berlin, 1914).

PAULAU JOSEP: *El cinema soviètico* (Barcelona, 1932).

PAUSCKIN MICAIL: *Kino ceres piat liet* (Moscvà, 1930).

PAVOLINI CORRADO: *Lucio D'Ambra precursore di Lubitsch* (in « Scenario », anno IV, n. 1, gennaio 1935).

PEACOCKE T. LESLIE: *Hints on Photoplay Writing* (Chicago, 1916).

PEDEN C.: *A Letter to Hollywood* (in « Outlook », vol. 156, p. 612, 1930).

PEDEN CHARLES: *Newreel Man* (N. Y., 1932).

PEETS C.: *Jumbled Talkies* (in « Outlook », 1929, 292-94).
— *A Letter to Hollywood* (in « Outlook », 1930).
— *French Film Studios* (in « Outlook » 1931, 403).
— *German Studios* (in « Outlook », 1931, p. 249).

Perlmon W. J.: *The Movies on Trial* (N. Y., 1936).

Perry A. Clarence: *The Attitude of Highs School Students toward Motion Pictures* (N. Y., 1923).

Perucca Eligio: *Problemi fisici del film parlato* (in « Annuario della Regia Scuola di Ingegneria di Torino », Torino, 1932).

Peters C. Charles: *Motion Pictures and Standards of Morality* (N. Y., 1933).

Petersen C. Ruth and L. L. Thurstone: *Motion Pictures and social Attitudes of Children* (N. Y., 1933).

Petric C.: *The Historical Film* (in « Ninenth Century », 1935, 612-23).

Petrof Evghenii: *Aktior period Kinoapparatom* (Mosevà, 1929).

Petrucci Antonio: *Cinematografia: dello stile* (in « Quadrivio », 6 agosto 1933).
— *Chiusura estiva: 500.000 metri di pellicola sugli schermi di Roma* (in « Quadrivio », 17 giugno 1934).

Petsche M.: *The French Cinema* (in « Living Age », 1935, 243-47).

Petsch Robert: *Drama und Film* (in « Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts », Frankfurt a. Main, 1927).

Petzer Wolfgang: *Verbotene Film* (Frankfurt, 1931).

Pfeiffer Heinrich: *Das deutsche Lichtbildbuch* (Berlin).

Pfleiderer Wolfgang: *Lichtbild und Film* (Frankfurt, 1927).

Phillips H. A.: *The Photodrama* (Larchmont, N. Y., 1914).

Piccini Giulio: *Le novelle del cinematografo* (Firenze, 1910).

Piceni Enrico: *Il mio amico Charlot* (Milano, 1935).

Piotrovski Adrian: *Kino i teatr* (in « Kino », n. 6, 110, 1928).

Piqueras Juan: *Historiografia del cinema*, Precursores, evolucion cronologica (in « Nuestro Cinema », 1933).

Pirandello Luigi: *Si gira*, romanzo (Treves), ripubblicato come
— *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (Bemporad),
— *On tourne* (Ed. Kra, Paris).

Pitchford R. and F. Coombs: *The Projectionist's Handbook* (London, 1933).

Pitkin B. Walter and. M. William Marston: *The Art of Sound Pictures* (N. Y., 1930).

Platt A.: *Practical Hints on Acting for the Cinema* (London 1921, 2ª ed. 1932).

Playfair Sir Nigel: *Theatre and the Film* (in « English Rewew », 1931, 336-41).

Podehl and A. Dupont: *Wie ein Film geschrichen wird und wie man ihn verwendet* (Berlin, 1926).

Papof Jacob: *Kino semoc'nia apparati* (Mosevà, 1929).

Pordes E. Victor: *Das Lichtspiel: Wesen, Dramaturgie, Regie* (Wien, 1919).

Pongs Hermann: *Das Hoerspiel* (in « Zeichen der Zeit », Hef. 1 Stuttgart 1930).

Porges Friedrich: *Max Linder, der Clown seiner Ehe* (in « Die Buehne », 1925 12 nove, s. 8-9).

Porten Henny: *Von Kintopp zum Tonfilm* (Dresden, 1932).

POTAMKIN H. A.: *Kino and Lichtspiel* (in « Close-Up », vol. V, nov. 1929).
— *Music and Movies* (in « Musical uarterly », XV, 1929, 281-96).
— *Remarques sur D. W. Griffith* (in « Revue du cinéma », III, n. 19).

POTONNIÉE GEORGES: *Les origines du cinématographe* (Paris, 1889).

POULAILLE HENRY: *Charlie Chaplin* (Paris, 1927).

POULAIN E.: *Contre le cinéma... pour le cinéma* (Besançon, 1917).

PRAVOLINBOF V. A.: *Kino i nascia molodiesc na osnovie dannix pedagoghié* (Moscvà, 1929).

PRELS MAX: *Kino* (Berlin, 1929; 2ª ed. 1926).

PREUSSNER EBERHARD: *Neue Tonbild Versuche* (in « Melos » 10 Jahrg. Heft 11. S. 368 f.).
— *Der Tonfilm- von der Musk ausgesehen* (in « Melos » 10 Jahr. Heft. 7 s. 230).

PRÉVOST JEAN: *Polymnie ou les arts mimiques* (Ed. Hazan, Paris).

PRIACEL STEPHAN: *Situation du Cinéma Soviétique* (in « La Revue du Cinéma », n. 14, settembre 1930).

PRIVÉ J. C.: *Avenir du cinéma* (in « Mercure de France », 1930, 257-99).
— *Film Acting* (Tr. Ivor Montagu - London, 1935).
25 marzo 1934).
— *Filmcraft* (in « L'Italia Letteraria », 2 marzo 1935-XIII).

(*Continua*).

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633